



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Francisco de Assis Santana Mestrinel

Batucada: experiência em movimento

Batucada: experience in movement

CAMPINAS
2018

Francisco de Assis Santana Mestrinel

Batucada: experiência em movimento

Batucada: experience in movement

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice.

ORIENTADOR: Prof. Dr. José Roberto Zan

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO
ALUNO FRANCISCO DE ASSIS SANTANA MESTRINEL E ORIENTADO PELO
PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN.

CAMPINAS
2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CNPq

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Santana, Chico, 1982-
Sa59b Batucada : experiência em movimento / Francisco de Assis Santana
Mestrinel. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: José Roberto Zan.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Nenê de Vila Matilde (Escola de samba). 2. Blocos carnavalescos. 3.
Batucada (Música). 4. Samba. 5. Carnaval. I. Zan, José Roberto, 1948-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Batucada : experience in movement

Palavras-chave em inglês:

Nenê de Vila Matilde (Escola de Samba)

Blocos carnavalescos

Batucada (Music)

Samba

Carnival

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

José Roberto Zan [Orientador]

Tiago Oliveira Pinto

Leandro Barsalini

Rodrigo Gudin Paiva

José Alexandre Leme Lopes Carvalho

Data de defesa: 28-02-2018

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

Francisco de Assis Santana Mestrinel

ORIENTADOR: Prof. Dr. José Roberto Zan

MEMBROS:

1. Prof. Dr. José Roberto Zan (ORIENTADOR)
2. Prof. Dr. Tiago Oliveira Pinto
3. Prof. Dr. Leandro Barsalini
4. Prof. Dr. Rodrigo Gudín Paiva
5. Prof. Dr. José Alexandre Leme Lopes Carvalho

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA DA DEFESA: 28/02/2018

Dedico este trabalho à minha mãe Ilma Esperança - que me ensinou a amar o carnaval - e a todos os ritmistas e batuqueiros do mundo, que seguem no ritmo e fazem a vida pulsar.

Agradecimentos

Este trabalho reflete minha convivência, amizade e aprendizado com diversas pessoas. Muita gente me ajudou direta e indiretamente durante o período de minha pesquisa e serei eternamente grato a todas elas (algumas não citadas nominalmente aqui). Agradeço especialmente à Mariana Dias Jorge (Flor) por todo o apoio, em vários sentidos, pelo amor e carinho, à toda minha família, principalmente minha mãe Ilma Esperança, meus irmãos André e Patrícia Curti.

Muitíssimo obrigado aos professores José Roberto Zan e Tiago de Oliveira Pinto por todas as orientações, ideias e contribuições para a pesquisa. Além deles, diversos professores colaboraram com a pesquisa com ideias, sugestões, olhares críticos, incentivo, inspiração, debates: Anne Danielsen, Fernando Hashimoto, Ricardo Goldenberg, Rafael dos Santos, Suzel Ana Reilly, Leandro Barsalini, Rodrigo Paiva, Zé Alexandre Carvalho, Jorge Schroeder, Luiz Naveda, Martin Pfeleiderer, Kazadi Wa Mukuna, Gerhard Kubik, Nina Graeff, Adriana Mendes, Cecília Cavalieri França, Matheus Serva Pereira, Olavo Alén, Rafael Y Castro, Vinicius Barros, Ari Colares, Leandro Parés, Dario Roldán, Chris Stover, Alain François, Alberto Luis dos Santos, Joni Meyer, Graziela Rodrigues, Juliana Cantarelli Vita e Elizabeth Carrascosa Martinez.

Agradeço a todos os ritmistas, mestres e diretores da bateria da Nenê de Vila Matilde (Bateria de Bamba), especialmente Markão, Tânia Moreira e Claudemir Romano. Gratidão a todo mundo que é ou já foi da Bateria Alcalina e do Bloco União Altaneira, por fazerem parte de uma das maiores experiências da minha vida. Agradeço especialmente os fundadores da Alcalina que se mantiveram (com altos e baixos) próximos da batucada: Jesus (Rafael Ratnieks), Jacaré (Fábio Stasiak), mestre Gabriel de Toledo e Japa (Paulinho Koréia), bem como os parceiros “nenesquêntes”. Obrigado Franco Galvão, Iago Tojal, Marina Tenório, Alberto (Betão) Santos, Vinicius “Valoroso” e Caio Bertazzoli pela doação máxima à Bateria Alcalina como mestres. Sou muito grato, ainda, aos ritmistas alcalinos que concederam entrevistas e depoimentos, além dos que participaram das gravações experimentais.

Agradeço aos estimados “Acadêmicos de Weimar” - Antonia, Suelen, Gabriel, Ana Clara e Friederike Jurth - pelas conversas, hospedagem, risadas e amizade, principalmente Mariano Gonzalez. Obrigado também a todos os amigos de Berlim - especialmente Fiona e Felix - bem como aos “camaradas do peito” de Campinas.

Um agradecimento enorme aos grupos de batucada internacionais que me acolheram e/ou contribuíram de alguma forma com a pesquisa: Batucada Puncuyu, Escola Popular (principalmente a Sue Bähring, Anderson Merklein e Hans Jürgen Neumann), Sapucaiu no Samba (alô mestre Didi!), Baque Forte Berlin e Unidos de Oslo. Agradeço também ao batuqueiro e mestre Antonio González e à Åshild Fløgstad Svensson (valeu Oz!).

Obrigado aos amigos Dudu Tucci - pelas conversas cheias de aprendizado e pelos instrumentos utilizados em gravações - e Kjetil Bøhler, por todas as referências e trocas de ideias, bem como pela ponte com a Universidade de Oslo. Agradeço especialmente Mari Haugen, Victor Evaristo Gonzalez Sanchez e Georgios Sioros (equipe do FourMs Studio) do Departamento de Musicologia daquela universidade.

Um agradecimento especial ao amigo Daniel Carezzato por todas as ajudas com os materiais audiovisuais. Nesse sentido, agradeço também ao irmão Paulo Kishimoto, a Gustavo de Medeiros (Gau), Raphael Freire e Suzana Akemi.

Agradeço Ronan Bonagamba, Magali Derouet, Bob e Lui por me acolherem em 2017 na estadia em Berlim, e a todos do bloco Urso Ki Ti Schubsen, por manterem viva a chama carnavalesca na Alemanha, especialmente ao Pedro, Livia e mestre Bianco Lima.

Obrigado a todos os colegas e alunos do Projeto Guri pela oportunidade de aprendizado e crescimento, principalmente Alessandra Costa, Alexandre Picholari, Luiz Fidalgo, Augusto Botelho, Mirella Leme e Zé Henrique Campos. Agradeço ainda aos funcionários da Pós Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, Neusa, Letícia e Mariângela. Por fim, agradeço ao DAAD (especialmente minha tutora Maria José Salgado) e CNPq pelo suporte financeiro.

Para todas essas pessoas, grupos e instituições, um forte e longo *rufo de bateria*!¹

¹ o rufo de bateria é a maneira típica de se agradecer ou homenagear alguém em uma escola de samba ou bloco carnavalesco.

Resumo

Este trabalho apresenta uma perspectiva múltipla sobre o fenômeno da batucada, através das vivências com a Bateria de Bamba, da Nenê de Vila Matilde, e Bateria Alcalina, do Bloco União Altaneira. A pesquisa propõe uma série de reflexões sobre a batucada enquanto experiência mediada pelo corpo, através de análises dos movimentos de sua estrutura musical, seus processos de aprendizagem, bem como suas reverberações e impactos. Considerando a multiplicidade dos significados de batuque, samba e batucada, o trabalho se debruça sobre as práticas de batucar, demonstrando os aspectos flexíveis e integradores inerentes a esta manifestação.

Palavras-chave: Batucada; Samba; Música Brasileira; Escola de Samba; Bateria Alcalina; União Altaneira; Bateria de Bamba; Nenê de Vila Matilde; Percussão; Estudos Musicais Transculturais; Ritmo; Rítmica; Movimento

Abstract

This work presents a multiple perspective on the phenomenon of *Batucada*, through the experiences within the *Bateria de Bamba*, from the samba school *Nenê de Vila Matilde*, and *Bateria Alcalina*, from *Bloco União Altaneira*. The research proposes a set of thoughts on the batucada as a body-mediated experience, through analyzes of the movements of its musical structure, its learning processes, as well as its reverberations and impacts. Considering the multiplicity of the meanings of *batuque*, *samba* and *batucada*, the work focuses on the practices of drumming (*batucar*), demonstrating the flexible and integrating aspects inherent to this manifestation.

Key-words: *Batucada*; *Samba*; Brazilian Music; Samba School; *Bateria Alcalina*; *União Altaneira*; *Bateria de Bamba*, *Nenê de Vila Matilde*, Percussion, Transcultural Music Studies; Rhythm; Rhythmic; Movement

SUMÁRIO

Introdução

Apresentação.....	11
Samba ou batucada?.....	14

Metodologia - caminhos e experiências	17
Trabalho (experiência) de campo.....	19
Referências teóricas.....	21
Análises musicais.....	26

Parte I - Batucadas

1.1 Do batuque à batucada	34
A batucada enquanto experiência.....	45
Sagrado-lúdico-espetacular.....	47
1.2 A batucada das baterias de Escola de Samba	
Considerações históricas e organológicas.....	54
1.3 A Bateria de Bamba da Nenê de Vila Matilde	
Apontamentos históricos.....	61
O ciclo carnavalesco.....	63
A batucada tradicional da Nenê de Vila Matilde.....	65
1.4 A Bateria Alcalina	
Breve histórico.....	70
A batucada criativa da Alcalina.....	76
[Breque 1]	79

Parte II - Ritmo em Movimento (análises musicais)

2.1. Ritmo em movimento	85
Considerações sobre a notação musical e visualização gráfica do som.....	85
Batucada em movimento.....	92
2.2 A estrutura elementar do samba	98
A base do teleco-teco.....	98
A marcação grave.....	104
A condução.....	106
Os comportamentos musicais - movimento e balanço do ritmo.....	107
2.3 A engrenagem da batucada	117
Características e comportamentos das batidas.....	117
Conjugação das batidas.....	126
2.4 A personalidade das batidas	144
Considerações sobre a micro-temporalidade.....	145
A malemolência das batidas carreteiras.....	149
A “peneira” de caixa.....	155
O som envolvente.....	161

2.5 O ritmo no corpo	168
A estrutura física.....	168
Reverberações corporais do ritmo.....	170
2.6 A cadência do samba	192
[Breque 2]	196

Parte III - Reverberações de Saberes

3.1. Formas, contextos e espaços de aprendizagem na batucada	202
Experiências de aprendizagem na batucada	207
Nenê de Vila Matilde.....	207
Bateria Alcalina.....	212
Estratégias e ações nos processos de aprendizagem	217
A roda.....	218
Cantar a batida.....	221
Tocar lento e fragmentar a batida.....	225
Identificação das dificuldades de cada instrumento e direcionamento dos ritmistas para os naipes.....	226
As múltiplas referências.....	229
A repetição.....	231
Aspectos integrados da aprendizagem na batucada	233
Flexibilidade dos processos.....	233
Sintonização entre os ritmistas: a integração pela ação de tocar junto.....	235
Corporeidade e mimese.....	238
A batucada como comunidade de prática.....	240
3.2 Mestre(a) de bateria	246
"Inovação sem perder a Tradição": o tempero da batucada matildense.....	247
"Sem menisquência": a batucada criativa da Bateria Alcalina.....	262
Apitador, mestre, diretor.....	270
Apitando a Alcalina.....	272
3.3 Retomada	274

Parte IV - A Utopia da Batucada

4.1 Utopia da batucada	279
Ruídos da batucada.....	279
Regulamento embaixo do braço.....	283
Ruídos na comunicação.....	293
Batucada nas paisagens sonoras.....	297
A utopia do carnaval.....	310
"A batucada mudou minha vida" (a força transformadora da batucada).....	313
4.2. Considerações finais	319
5. Referências	322

Introdução

Apresentação

Eu me tornei músico, um percussionista, inspirado pelo carnaval. Desde a infância, por muitos anos frequentei o carnaval de rua de Salvador com minha mãe. Sempre fui fascinado pela batucada dos blocos afros e afoxés, pela força de suas baterias, pelo poder mobilizador da percussão. Quando comecei a estudar percussão no conservatório, ampliei meus horizontes estéticos e conheci vários ritmos brasileiros, latinos e africanos. Além de participar de aulas coletivas de percussão, passei a integrar o grupo Woyekê, dirigido por Dinho Gonçalves - meu primeiro mestre. Minha carreira de músico foi, desde o início, apoiada na prática coletiva de percussão popular.

Já na universidade, me envolvi com diversos grupos de batucada. Por meio de baterias universitárias, adentrei o universo das escolas de samba. Comecei na Tradição Albertinense e logo ingressei na bateria da Nenê de Vila Matilde. Estas experiências passaram a permear minha formação como percussionista, educador e pesquisador, estabelecendo conexões e diálogos de maneira contínua e instigante. A batucada, simultaneamente, estimulava minha criatividade e atuação artística, abrindo novas perspectivas de abordagem pedagógica, fomentando minhas reflexões e produções acadêmicas. A batucada começou a ocupar uma posição central em minha vida e fui percebendo como este “fazer” coletivo apoiava meu desenvolvimento em diversos aspectos, especialmente minha habilidade de interagir – musical e socialmente. Durante o mestrado, aprofundei minha pesquisa sobre bateria de escola de samba e realizei um estudo sobre a bateria da Nenê de Vila Matilde.

Toda a experiência que eu acumulava nesta tradicional agremiação, além de estimular minhas reflexões teóricas e acadêmicas, era “aplicada” e apoiava o desenvolvimento de um trabalho prático na Bateria Alcalina, grupo que fundei com diversos colegas, em 2003, no Instituto de Artes da Unicamp. Fui me envolvendo cada vez mais com outras escolas de samba, blocos, grupos de percussão e diferentes tipos de

batucada¹, percebendo, através de meu próprio corpo, uma espécie de força envolvente na prática coletiva de percussão. Era algo inexplicável, quase “mágico”, que unia dezenas de pessoas em cada grupo, com processos e resultados musicais muito interessantes. Em busca de estudar, compreender e demonstrar essa força mobilizadora, iniciei a atual pesquisa, que certamente seguirá por toda a minha vida.

O trabalho começou com uma pergunta ampla: o que é batucada? Sempre estive muito envolvido com este tipo de manifestação e a pergunta possuía diversas respostas. Batucada pode se referir a vários tipos de performance, formações instrumentais e ritmos musicais, especialmente o samba. Eu tinha o objetivo de apresentar uma análise ampla que demonstrasse a densidade da experiência de fazer parte de uma bateria. Assim, optei por uma perspectiva atenta ao dinamismo da própria prática, buscando compreender seus *movimentos* e *processos*. Me foquei nas atividades da Bateria Alcalina e Bateria da Nenê de Vila Matilde (Bateria de Bamba), grupos dos quais participo ativamente há cerca de quinze anos. Foi interessante observar e refletir sobre as diferenças e similaridades entre as duas baterias, cada uma dentro de um contexto específico.

A ação de batucar foi o eixo que permitiu um estudo dinâmico da batucada e aproximou as experiências dos dois grupos analisados. Partindo de minha própria vivência, mais do que compreender o que é a batucada da Alcalina, ou o que é a batucada da Nenê de Vila Matilde, este trabalho investigou o que é *batucar*: como o corpo toca e sente o ritmo, como a sonoridade de uma bateria se constitui, quais as relações entre o fazer musical individual e coletivo, como se aprende a batucar e quais os impactos deste fenômeno na vida das pessoas.

Sempre me chamou a atenção o fato de uma pessoa conseguir se integrar em uma bateria e, desde o primeiro momento, participar de forma ativa e efetiva da prática musical, desenvolvendo suas habilidades de maneira coletiva. Me questionei muitas vezes sobre como um ritmo se articula sonoramente através da interação de pessoas diversas, tocando diferentes instrumentos ao mesmo tempo. Durante incontáveis ensaios, apresentações, desfiles, oficinas e aulas onde vivenciei a batucada, fui percebendo que o elemento central que permitia uma boa prática era o *movimento* do corpo e da própria estrutura musical. Ou seja, as dimensões sonora e corporal estavam diretamente

¹ Atuei como diretor de bateria nas escolas de samba Tradição Albertinense (São Paulo) em 2007 e 2008, e Acadêmicos do Tucuruvi (São Paulo SP) em 2008. Desfilei na Império da Casa Verde em 2013 (São Paulo) e já ensaiei com as baterias da Portela, Imperatriz Leopoldinense e Império Serrano (Rio de Janeiro). Fui diretor dos grupos de percussão Tambaleio, GRUPU (Unicamp) e Grupo de Percussão de Itajaí (Santa Catarina). Ministrei diversos workshops e cursos de samba e batucada no Brasil, Alemanha, Bélgica, Espanha, Argentina, Noruega e Cuba.

vinculadas: a flexibilidade do corpo permitia a integração das pessoas à prática musical, que também mostrava-se flexível.

Assim, surgiu a hipótese de que a batucada é um tipo de manifestação mediada pelo corpo, com uma estrutura musical em constante movimento, que reflete os processos de aprendizagem dos participantes de uma bateria e configura uma experiência significativa. Minha vivência corporal e sensorial guiou as análises, apoiadas sobre uma perspectiva processual e dinâmica das relações que se estabelecem durante a prática da batucada. Considerei as relações entre os próprios padrões rítmico-musicais, bem como as relações estabelecidas entre as pessoas. Busquei articular minha própria percepção do fenômeno da batucada com as percepções de outros ritmistas, diretores e mestres de bateria, tanto no âmbito musical, quanto em relação aos sentidos e significados da experiência de bater.

O texto da tese está dividido em quatro partes, precedidas por uma problematização inicial e a descrição da metodologia. Na parte I, *Batucadas*, faço uma discussão sobre as definições do termo “batucada”, suas relações com os batuques de origem africana e o próprio samba. Nesta parte, também apresento os grupos estudados e suas principais características.

A parte II é dedicada a uma série de análises musicais, que buscam apreender aspectos dinâmicos do ritmo da batucada. Faço algumas considerações sobre notação musical e possíveis visualizações gráficas do som, apresentando, em seguida, minha perspectiva sobre o conceito de ritmo e movimento. As análises buscam compreender o dinamismo do fazer musical da batucada, os “comportamentos”, “conjugações” e “personalidades” dos padrões rítmicos que criam e movimentam a “engrenagem da batucada”. Além disso, trago uma perspectiva atenta à relação do corpo e do som.

Na terceira parte do trabalho, me debruço sobre os processos de aprendizagem nas baterias estudadas. Partindo de experiências de campo, apresento de forma sistematizada uma série de estratégias e ações presentes nos processos de aprendizagem na batucada, apontando seus principais aspectos. Analiso também a figura do “mestre de bateria”, atentando para sua função de mediador atuante na definição da concepção musical, organização e regência das baterias. Termino o capítulo, de maneira didática, com uma retomada dos conteúdos apresentados.

A parte IV traz uma discussão de caráter conclusivo, tendo como eixo uma perspectiva utópica da batucada. Através de uma concepção ampliada do conceito de

“ruído”, faço uma reflexão sobre diferentes aspectos da experiência de batucar, apontado sua força política e transformadora em diferentes contextos.

Entre algumas partes do texto, há a presença de “breques”. Em uma batucada, um breque é um tipo de convenção que interrompe a execução cíclica do ritmo musical, quando os instrumentos de uma bateria param de tocar momentaneamente ou executam variações pontuais. De forma análoga, nestes trechos da tese proponho uma interrupção no formato acadêmico do texto, variando a forma de escrever e trazendo uma dimensão afetiva de minhas experiências em campo.

A seguir trago uma problematização a partir de questões que surgiram durante minhas variadas experiências com batucada.

Samba ou batucada?

- “O que você achou do samba hoje?”, perguntei a Seu Nenê; - “Isso não foi samba, isso foi batucada...”. Esse diálogo aconteceu numa tarde nublada de sábado, em outubro de 2005, em frente à quadra da escola de samba Nenê de Vila Matilde, após o ensaio da Bateria Mirim daquela agremiação. Eu e um colega da Bateria Alcalina (Guilherme Lucrécio, o “Amizade”) conversávamos com Alberto Alves da Silva, o Seu Nenê, fundador e presidente da maior e mais tradicional escola de samba da zona leste paulistana. Me chamou a atenção a distinção que ele fazia entre samba e batucada: como naquele ensaio a bateria tocou apenas “ritmo”, sem acompanhar nenhum samba específico, era “batucada”. Foi um dia especial, que marcou minha entrada na bateria matildense como ritmista, e que abriria caminho para outros batuqueiros da Bateria Alcalina terem a experiência de tocar em uma agremiação carnavalesca renomada. A conversa com Seu Nenê, um baluarte do carnaval paulistano, foi minha primeira lição naquela escola de samba: *batucada é ritmo*. Mas o que seria ritmo, dentro deste contexto?

O samba, enquanto gênero musical, possui diferentes vertentes: samba de enredo, partido-alto, samba-canção, samba de gafieira, samba-rock, samba-reggae, samba de breque, samba de roda, pagode, entre outros (LOPES, 2003). A batucada das escolas de samba está vinculada ao samba de enredo, categoria de samba apresentado pelas agremiações durante o desfile carnavalesco. A Bateria Alcalina é um grupo de batucada que toca diferentes ritmos adaptados para sua instrumentação, típica de bateria de escola

de samba. Embora o samba seja central no repertório do grupo, a batucada da Alcalina inclui arranjos de ijexá, coco, funk e outros ritmos. Então, seria a batucada um ritmo tocado com instrumentos de bateria de escola de samba? A batucada necessariamente está vinculada ao ritmo de samba? Mas o que é o ritmo de samba?

Comecei a desenvolver trabalhos com baterias fora do Brasil, e passei a conhecer de perto grupos de batucada formado por ritmistas argentinos, alemães, espanhóis, belgas, noruegueses, entre outras nacionalidades. A instrumentação desses grupos era a mesma de uma típica bateria de escola de samba brasileira, os padrões rítmicos eram os mesmos, ou bem similares, e era samba o ritmo que eles se propunham a tocar. Mas eu notava algumas peculiaridades - uma espécie de "sotaque" musical. Essa percepção me fez questionar: quais os parâmetros musicais que determinam uma boa batucada? O que produz o balanço, ou suíngue, do samba brasileiro? Seria o balanço um tipo de sotaque musical (ou a ausência dele)? E o que é a tão falada "cadência do samba"?

No final de 2009, convivi com Mestre Divino, que assumia pela segunda vez o comando da bateria da Nenê de Vila Matilde, depois de ter sido mestre desta agremiação de 1971 a 1983. O novo período em que ele coordenou a batucada matildense foi curto e antes do desfile carnavalesco de 2009 ele acabou deixando a escola. Sobremaneira, o respeitado mestre apresentava uma concepção peculiar sobre o ritmo do conjunto percussivo. Para ele "bateria tem padrão e é formada por ritmistas", enquanto "batucada tem estilo e é formada por batuqueiros" (MESTRINEL, 2009). No breve período em que atuou pela segunda vez como mestre da bateria da Nenê - "da batucada", como preferia dizer -, foi notável a transformação do ritmo e dinâmica do conjunto. Conhecer Divino e sua concepção foi outro grande aprendizado que tive no carnaval, e trouxe-me novas reflexões. "Batucada" pode designar a própria bateria das agremiações carnavalescas, isto é, *batucada pode se referir a um conjunto percussivo*. Divino chamava a atenção, ainda, para o caráter formativo da escola de samba, um lugar "de se ensinar e se aprender"². Minha experiência com mestre Divino mostrava que a forma como se aprende a tocar está relacionada às próprias características da batucada. Então, como se aprende a tocar na batucada?

O fazer musical em uma bateria possui um caráter dinâmico, com dezenas de pessoas tocando ao mesmo tempo diferentes instrumentos. Dentro de uma batucada, convivem ritmistas com variados níveis de habilidade musical, o que não impede, no entanto, uma performance consonante. Ao participar de diferentes baterias como ritmista

² entrevista concedida em outubro de 2008.

e mestre, questioneei muitas vezes o que havia na própria estrutura musical deste tipo de manifestação que tornava possível um ritmo entrosado e harmonioso. Em outras palavras, me perguntava: como uma batucada se organiza musicalmente e permite que diferentes pessoas consigam tocar juntas?

Observando diversos grupos de batucada, sempre prestei atenção na movimentação corporal dos participantes, notando diferentes tipos de engajamento com a performance. Aos poucos fui notando como os movimentos do corpo revelavam uma série de aspectos musicais da batucada. O corpo parecia *reverberar* a expressividade e características das batidas e da prática musical em geral. Além disso, percebia como o corpo era central dentro dos processos de aprendizagem, tanto na minha experiência como ritmista, quanto como mestre/diretor de bateria. No contexto coletivo da batucada, os movimentos corporais coordenados entre os participantes agiam como uma força integradora, permitindo uma prática musical consonante. Assim, surgiu a questão: qual o papel do corpo na batucada?

Em suma, ao longo de minhas experiências, surgiram várias questões em relação à prática da batucada, que me faz retomar a primeira pergunta: afinal, o que é batucada? E como estudá-la enquanto experiência, entendendo seus diversos aspectos de maneira articulada?

Metodologia - caminhos e experiências

Este trabalho tem como objetivo estudar a batucada enquanto processo, revelando aspectos da prática em si, da forma como o ritmo se organiza e como se aprende a tocar em uma bateria. Assim, não aprofundei uma discussão sobre aspectos históricos ou sociológicos do samba e do carnaval, mantendo meu foco na própria performance e buscando traduzir os movimentos da batucada - em vários sentidos.

Muitas pesquisas analisaram e discutiram a origem do samba (MUNIZ Jr., 1976; MOURA, 1983; CABRAL 1996; LOPES, 2003 entre muitos outros), sua etimologia (BATISTA, 1978), seus aspectos sociológicos (DA MATTA, 1997; VIANNA, 1995, ZAN, 1996) e suas transformações em diferentes contextos sócio-políticos ao longo da história (SIMSOM, 2007; MORAES, 1978; TRAMONTE, 2001, entre outros). Silva (2006, p.38) discute o debate na literatura acadêmica sobre samba e escolas de samba, apoiado sobre dois principais pontos de vista: o da “integração/mediação” (perspectiva adotada por autores como Goldwasser, 1975; Leopoldi, 1977; Cavalcanti, 1994 e Vianna, 1995) e da “apropriação/expropriação/cooptação” (em autores como Pereira de Queiroz, 1992; Tramonte, 1996 e Soares, 1999). Esta linha de pensamento se apoia principalmente no trabalho de Sodré (1979), que se foca na relação do samba com a cultura africana e seu caráter de "resistência".

Embora Sodré faça uma reflexão sobre a “síncopa” do ritmo, partindo da discussão de Mário de Andrade, a própria estrutura musical do samba tem pouco destaque na vasta bibliografia sobre o tema. Alguns trabalhos importantes, por outro lado, apresentam análises baseadas em gravações fonográficas (como em SANDRONI, 2003) que não apreendem uma série de fatores relevantes da prática do samba enquanto manifestação musical viva e dinâmica, constituída durante as próprias performances. Tratando-se mais especificamente da batucada e da prática coletiva do ritmo de samba, os trabalhos publicados restringem-se a transcrições que, embora muito didáticas, não traduzem o *movimento* das estruturas sonoras, os *comportamentos musicais* das batidas e levadas (padrões rítmico musicais). Estes movimentos musicais estão relacionados à própria experiência coletiva de fazer batucada, às dinâmicas de interação entre seus participantes, às relações corporais e sonoras deste tipo de prática.

Assim, me proponho a entender a batucada enquanto fenômeno dinâmico, através da experiência - sonora e corporal - de minha participação ativa em diferentes baterias e

grupos musicais. Apreender as estruturas internas, a interatividade musical e corporal, tem como principal referencial os estudos musicais transculturais (*Transcultural Music Studies*³), que propõe uma abordagem multidisciplinar para compreender a música de forma dinâmica. "A abordagem transcultural libera a musicologia histórica das amarras estéticas canônicas de determinado repertório (o clássico) e desobriga a etnomusicologia a se submeter à restrição do contexto definido e específico" (PINTO, 2015, p.129). Ou seja, esta pesquisa busca entender a batucada através do estudo de diferentes contextos onde este tipo de manifestação ocorre, estudando a batucada enquanto experiência formada por processos. Meu estudo propõe, assim, uma contribuição às reflexões sobre música sob uma perspectiva atenta ao dinamismo do fazer musical coletivo na batucada.

Este trabalho se apoiou em três procedimentos concatenados: (i) trabalho de campo, (ii) estudo das referências teóricas e (iii) análises musicais. Os materiais coletados na pesquisa de campo, o estudo de ampla bibliografia e as análises de materiais audiovisuais foram realizadas de forma articulada e dinâmica. Na medida em que participava de ensaios e apresentações de grupos de batucada, observava minha própria prática musical e de meus colegas, o que fazia surgir questões intrigantes. Afim de respondê-las, eu coletava dados em campo e os analisava. Para fazer análises coerentes, buscava referências bibliográficas que dessem suporte aos meus questionamentos. Com as informações das análises e conceitos teóricos, seguia com minha vivência de campo - tocando, regendo, compondo arranjos e ensinando batucada - criando um movimento constante de reflexão. Ou seja, a prática e a imersão em campo foram o motor principal da pesquisa. Nesse sentido, utilizei recursos metodológicos da "análise auto-etnográfica" (VERSIANI, 2005; ELLIS, ADAMS & BOCHNER, 2011), comparando minha própria experiência com dados coletados em entrevistas, conversas informais e análise etnográfica no sentido mais tradicional.

No último ano do trabalho - 2017 - realizei um estágio de pesquisa na Alemanha. Neste período me distanciei do objeto de estudo e tive uma visão mais clara de diversas questões da tese. Com o suporte da Universidade de Música Franz Liszt Weimar, em contato com professores e pesquisadores, especialmente ligados à cátedra de *Transcultural Music Studies*, pude encaminhar a escrita da tese com uma perspectiva inovadora, buscando traduzir minhas experiências de campo para o presente texto.

³ *UNESCO Chair on Transcultural Music Studies*, é uma cátedra coordenada pelo Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, que faz parte do Instituto de Musicologia Weimar-Jena da Universidade de Música Franz-Liszt Weimar (Alemanha) - onde realizei algumas etapas desta pesquisa.

Sobremaneira, me envolvi em alguns grupos de batucada alemães, o que manteve o dinamismo e movimento da reflexão acadêmica⁴.

Trabalho (experiência) de campo

Desde 2005 frequento regularmente os ensaios da Bateria de Bamba na Nenê de Vila Matilde, onde atuo como ritmista, tocando caixa e repinique. A partir de 2007 levantei uma série de materiais sobre este grupo, que resultaram em uma dissertação sobre a batucada matildense (MESTRINEL, 2009)⁵. Entretanto, minha dissertação de mestrado se apoiou muito mais em aspectos históricos da bateria da Nenê e do carnaval paulistano. Na presente pesquisa, busquei comparar os materiais de campo produzidos anteriormente, com novos dados coletados a partir de 2014, quando iniciei este trabalho. Desde então venho realizando uma série de gravações de áudio e vídeo de ensaios da bateria matildense, focadas na prática e nos processos dinâmicos do fazer musical coletivo. Realizei entrevistas e coletei depoimentos em diversos ocasiões na quadra da Nenê, sambódromo do Anhembi, ensaios de rua na Vila Matilde e apresentações da bateria matildense em outras escolas de samba. Realizei, ainda, uma gravação com fins exclusivamente analíticos, com um grupo reduzido de ritmistas da Bateria de Bamba. As análises e interpretações dos materiais de campo tiveram como objetivo compreender aspectos processuais da prática musical.

Além de minha experiência com a batucada matildense, já desfilei em diferentes agremiações carnavalescas (como apontado) e toquei em diversos grupos de batucada. Em cada ocasião, desenvolvia novas percepções da batucada, questionando e refletindo sobre vários aspectos deste tipo de prática, conversando com ritmistas e mestres, sentindo em meu próprio corpo a força mobilizadora do ritmo coletivo. Estas experiências configuram um *background* para minha pesquisa; embora eu não tenha coletado materiais específicos de outros grupos dos quais participei (apenas anotações em caderno de campo), a própria experiência e prática foram referências para as análises da batucada da Nenê e da Bateria Alcalina nesta tese.

⁴ Na Alemanha toquei com a bateria Sapucaiu no Samba (Berlim) e Escola Popular (Weimar), além de participar de grupos mistos durante o festival “Cultura do Brasil” (na cidade de *Rietberg*).

⁵ Produzi um vídeo a partir da pesquisa de mestrado, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QZuh80qYVpk>

Na Bateria Alcalina, desde 2003, tenho um cotidiano de dois ensaios semanais, inúmeras apresentações públicas e desfiles carnavalescos com o Bloco União Altaneira. Neste grupo, realizei duas gravações controladas para fins experimentais. A Alcalina foi o principal espaço de vivência de campo, onde coloquei em prática uma série de aprendizados acumulados em outros contextos. Ao coordenar o grupo, pude apreender de maneira intensa os aspectos musicais da prática da batucada, participando ativamente dos processos de aprendizagem de centenas de ritmistas⁶. A partir do meu trabalho com a Alcalina, ministrei cursos e workshops de batucada em diversos lugares e contextos, com destaque para: festivais do Instituto de Artes da Unicamp - FEIA (de 2003 a 2009), Festival de Verão de Cunha (2006), Sesc Bertioga (2009), Festival de Música de Itajaí (2007 e 2008), Festival Brasil Instrumental (Campinas, 2010), Conservatório Superior de Música de Mons (Bélgica, 2015), Escuela 9 d'Octobre (Valência, Espanha, 2015), Instituto Superior de Artes (Havana, Cuba, 2016), Universidade de Música Franz Liszt Weimar (Alemanha, 2015 e 2018), Universidade Nacional de Cuyo - UNCUIYU (Mendoza, Argentina, 2016 e 2018) e Escola Popular (Weimar, Alemanha, 2017). Em todas essas ocasiões, desenvolvi reflexões apoiadas na prática, que me revelaram questões sobre o funcionamento da batucada. Ou seja, ao ensinar a batucar em diferentes situações, pude perceber aspectos intrínsecos desta prática, tanto de ordem musical, como pedagógica.

Nesse sentido, também foi relevante o trabalho que realizei no Projeto Guri, onde criei o *Bloco do Guri*. Primeiramente como coordenador da área de percussão e depois como gerente artístico da Associação Amigos do Projeto Guri⁷, apoiei a criação de dezenas de baterias de samba em diferentes municípios de São Paulo, dentro dos pólos de ensino coletivo de música daquela organização sócio-cultural. Os alunos do Projeto Guri tiveram contato com a batucada e organizaram apresentações públicas tocando o samba enredo "Sou Guri"⁸, composto por mim, Eduardo Andreatta e José Virgínio Carvalho. Eu ministrei uma série de capacitações para os supervisores educacionais e educadores do Projeto Guri, preparando-os para coordenar os ensaios em cada município. Além disso, gravei sozinho uma batucada completa em estúdio de áudio, produzindo um registro fonográfico do samba enredo composto para o Projeto. Todas estas atividades fomentaram uma série de reflexões sobre a prática da batucada e sua inserção em espaços de educação musical, através do ensino coletivo de percussão.

⁶ um cálculo estimado aponta que já passaram mais de quatrocentas pessoas pelo quadro de membros da Bateria Alcalina, que existe desde 2003 e sempre foi aberta a novos integrantes.

⁷ www.projetoguri.org.br

⁸ <http://www.projetoguri.org.br/bloco-do-guri/>

Assim, meu trabalho de campo se apoia em uma ampla *experiência de campo*, através de inúmeras vivências acumuladas em mais de quinze anos atuando como ritmista e diretor de bateria em diversos grupos, ministrando aulas, cursos e workshops sobre batucada em variados contextos. Em cada situação, coletava depoimentos pessoais sobre a prática, conversava com os participantes antes e após os ensaios e desfiles, aulas e workshops. Muitas questões que discuto nesta tese surgiram da minha imersão no universo das escolas de samba, blocos carnavalescos e espaços de ensino coletivo. Em outras palavras, de minha experiência de campo⁹.

Em 2017, durante uma etapa de minha pesquisa realizada na Alemanha, tive a oportunidade de conhecer o professor Gerhard Kubik. Nesta ocasião lhe perguntei se suas importantes descobertas das relações entre a música angolana e brasileira tinham partido de uma hipótese pré formulada. Sua resposta foi categórica: "as perguntas de uma pesquisa surgem durante o trabalho de campo". Ou seja, durante a convivência do pesquisador com os atores e contextos estudados, surgem as questões que movem todo o trabalho de pesquisa, complementado com referências teóricas e análises dos dados de campo. Minha pesquisa seguiu este caminho.

Referências teóricas

Ao longo do trabalho, realizei leitura de vasta bibliografia, transitando entre as áreas da etnomusicologia e musicologia (em suas variadas vertentes), história da música popular brasileira, performance, dança, educação e educação musical, antropologia, sociologia e filosofia. A variedade da bibliografia permitiu uma perspectiva ampla e condizente com a natureza do trabalho, exigindo, no entanto, uma atenção constante no sentido de promover um diálogo coerente entre diferentes autores e teorias. Sobremaneira, procurei utilizar as referências como suporte, dando destaque ao próprio objeto de pesquisa e suas análises. Em cada capítulo apresento as teorias de fundo e os conceitos que utilizo para promover um diálogo entre perspectivas teóricas e práticas.

⁹ Browning (1995, p.xx), pesquisadora de samba, sugere que sua pesquisa de campo foi amparada por "experiências ordinárias", um termo que remete à importância da "interação humana" e seria mais adequado do que "trabalho de campo": *ordinary experience sounds more modest than fieldwork, and it is a phrase which calls to mind human interaction rather than an arduous, possibly dangerous journey and physical conditions*.

Como apontado, a bibliografia sobre samba é vasta e variada, porém com abordagens fundamentalmente históricas, sociológicas e antropológicas. Partindo destes materiais, busquei ampliar o referencial bibliográfico e trazer novas perspectivas à pesquisa. Fiz uma revisão de alguns estudos que discutem os batuques africanos, afim de entender como este tipo de manifestação está relacionado ao contexto atual da batucada.

Para estudar o corpo durante a prática da batucada, procurei compreender as diversas abordagens metodológicas que poderiam apoiar esta pesquisa, partindo do conceito de “sequências acústico-mocionais” (PINTO, 2001, p.101)¹⁰. Lopez-Cano (2005) aponta variadas maneiras pelas quais o corpo participa dos processos musicais e seus diferentes modos de estudo pelas correntes da musicologia. Das categorias elencadas pelo autor, me foquei primordialmente na “atividade motora produtora de som musical”. Entretanto, minhas análises se desdobram em discussões sobre a aprendizagem musical através de processos corporais e proponho reflexões sobre algumas dimensões simbólicas da movimentação durante a prática musical na batucada.

Assim, dialoguei com a abordagem fenomenológica, fundamentada especialmente nas teorias de Merleau-Ponty (1994).

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 308).

Nóbrega (2008, p.142) explica que "a abordagem fenomenológica da percepção identifica-se com os movimentos do corpo e redimensiona a compreensão do sujeito no processo de conhecimento". A autora sugere que esta abordagem apresenta-se como "uma paisagem epistêmica capaz de articular condições sócio-históricas, subjetivas e cognitivas, *caminhos investigativos*, novos modos de compreensão para o conhecimento" (idem, p.147, grifo meu). Adotei a observação do corpo como um eixo analítico central, baseando as discussões teóricas em minhas experiências e percepções sinestésicas da batucada. Merleau-Ponty sugere que “é por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo ‘coisas’” (op. cit., p.253).

Considerarei, ainda, diferentes perspectivas de estudos sociológicos e antropológicos sobre o corpo - com destaque para David Le Breton (2010 e 2012) - articulando-as com conceitos da área da performance, como os estudos do pesquisador Zeca Ligiéro (2015), estudioso das performances afrobrasileiras. Le Breton (2010, p.34) explica que "o corpo é

¹⁰ Este trabalho de Tiago de Oliveira Pinto foi utilizado como uma referência fundamental desta tese, não apenas para o estudo objetivo da corporeidade na batucada.

(...) o lugar e o tempo no qual o mundo se torna homem, imerso na singularidade de sua história pessoal, numa espécie de húmus social e cultural de onde retira a simbólica da relação com os outros e com o mundo”. Tavares (2003, p.35) aponta que o corpo é uma "entidade física", está sempre em movimento, delimita um espaço e um tempo, e é uma totalidade. Segundo a autora, vivenciamos corporalmente nossos impulsos e fantasias, a percepção do corpo e do mundo se modifica de acordo com os relacionamentos recíprocos entre ambos - o corpo é o ponto de partida para o desenvolvimento da identidade da pessoa, constituindo "o suporte do senso de subjetividade do homem" (idem, p.36). Bordieu (2001), por sua vez, sugere que "só se consegue descrever verdadeiramente a relação entre os agentes e o mundo sob condição de colocar em seu centro o corpo e o processo de incorporação (...)" (p.222). Considerando estes apontamentos, minha própria experiencial corporal fundamenta as análises que faço do fenômeno da batucada, trazendo uma leitura pessoal através de minha vivência "incorporada" e imersão em campo.

Afim de fundamentar análises mais específicas da movimentação corporal durante a prática da batucada, utilizei como referência central as teorias do método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete) criado por Graziela Rodrigues (1997 e 2003). A autora apresenta uma série de ferramentas analíticas para a observação da estrutura física dos participantes de manifestações culturais populares do Brasil - recursos úteis para a compreensão da corporeidade dos ritmistas e diretores de bateria. Por outro lado, ao longo da pesquisa tive contato com estudos sistemáticos da música e dança do samba, especialmente as pesquisas de Luis Naveda (2011) e Mari Haugen (2016). A abordagem sistemática inspirou minhas análises musicais a partir de dados coletados em campo e em situações controladas de gravação. Assim, os estudos focados na relação da música e da dança tornaram-se importantes referências para meu trabalho musicológico, combinando uma abordagem antropológica e sistemática.

O método BPI, além disso, propõe um trabalho criativo a partir das pesquisas de campo, com resultados artísticos concatenados à reflexão acadêmica¹¹. Nesse sentido, minha experiência pessoal com a batucada é uma base fundamental da minha atuação como músico, educador e pesquisador; de certa forma, realizo um trabalho de *músico-pesquisador-intérprete*. Ou seja, minha formação e experiência musical permitiram a inserção em variados grupos de batucada, fomentando as observações de campo,

¹¹ atuo como músico (*performer* e compositor) do grupo de pesquisa BPI desde 2014. Em 2016 participei de um curso onde pude experimentar parcialmente o próprio processo criativo proposto pelo método, adensando minha compreensão desta abordagem metodológica.

apoiando minha criatividade e atuação artística, bem como abordagens pedagógicas que adoto em meu cotidiano.

Dessa forma, a metodologia que adoto dialoga com a “investigação artística” (LOPEZ-CANO & OPAZO 2014), já que minha própria prática musical e projeto artístico são eixos fundamentais do trabalho. Lopez-Cano e Opazo apontam que a investigação artística fomenta um “novo perfil de músico”, caracterizado pela (i) reflexão contínua sobre sua própria prática artística, (ii) problematização de aspectos de sua atividade artística pessoal e de seu entorno afim de oferecer diagnósticos, análises, reflexões e soluções, (iii) construção de um discurso próprio sobre sua proposta artística, (iv) pelo abandono de sua zona de conforto para ingressar em um âmbito de interrogações e incertezas, com (v) sua integração a uma espiral de produção e discussão de conhecimento que poderá transformar o *status quo* das práticas artísticas hegemônicas (idem, p. 36-37). Assim, realizo um estudo através da análise de minha própria experiência sob a perspectiva de um pesquisador-*performer*, um *insider*, ou seja, alguém que participa ativamente da *prática*, observando-a como parte da pesquisa. Cano-López e Opazo apontam a prática artística como um elemento tão importante quanto o referencial bibliográfico, indicando a abertura de perspectivas analíticas através de uma relação mais direta do pesquisador com a própria experiência.

Na área da musicologia, realizei leituras que ampliaram minhas perspectivas analíticas. Gerischer (2006) e Graeff (2015) apresentam análises musicais do samba baiano que foram de grande utilidade para a pesquisa. Luis Ferreira (1998, 2013) e Chris Stover (2009) trouxeram contribuições cruciais para as reflexões, com perspectivas analíticas inovadoras. Além disso, fiz uma revisão bibliográfica de diversos autores que estudam a música africana, considerando a abordagem de Koetting (1970), Nketia (1974), Kubik (1979), Aarom (1991), Agawu (2003) e Blacking (1977 e 2006), inspirado ainda por Polack (2010), juntamente com London (2014). Tais autores adotam perspectivas diversas nas análises e discussões musicológicas e busquei entender os preceitos metodológicos que orientaram suas pesquisas. Em meu trabalho evitei uma visão unívoca sobre a compreensão musical e cada autor contribuiu para a definição de meus próprios caminhos analíticos.

Ao debruçar-me sobre os processos de aprendizagem na batucada, parti do referencial teórico de Vigotski (1998) e da *aprendizagem situada*, proposto por Lave (2001) e Wenger (2001). Os estudos de processos miméticos de Wulf (2013, 2016) também trouxeram um importante aporte teórico para a pesquisa. Busquei dialogar, ainda, com pesquisadores da área de educação musical, como Elizabeth Carrascosa (2014) -

estudiosa do ensino coletivo, Godinho (2016), Queiroz (2010) e Arroyo (2000) - com uma abordagem antropológica.

Baily (2001), por sua vez, defende o envolvimento do pesquisador com os processos de aprendizagem de determinados tipos de músicas e seus instrumentos. *Learn to perform*, isto é, “aprender a tocar/performatizar” (em tradução livre), segundo o autor, se apoia em cinco eixos principais: (i) aquisição das habilidades performáticas pelo pesquisador, (ii) o estudo concatenado da cognição musical, educacional e musical, (iii) a compreensão dos papéis, status e identidade envolvidos na experiência dentro de uma comunidade, (iv) uso da ferramenta de observação participante e (v) um período de trabalho posterior para análise dos dados coletados em campo (p. 94-96). Durante meu trabalho, estes cinco pontos fizeram parte dos procedimentos metodológicos.

Queiroz (op. cit.) aponta o quão prolífico pode ser o cruzamento entre as áreas da etnomusicologia e educação musical, expandindo fronteiras e caminhos metodológicos. A etnomusicologia, historicamente, considera o aprendizado do pesquisador em campo como uma ferramenta útil ao trabalho, como aponta Chernoff (1979), Kubik (1979), Geertz (1989) entre outros, indicando a centralidade da observação participante. No caso de minha pesquisa, a adoção de tal perspectiva foi um caminho natural, amparado por minha vivência densa e extensa dentro do universo do carnaval, escolas de samba, blocos de rua, grupos de percussão e batucada em geral. Dessa forma, meus estudos sobre os processos de aprendizagem na batucada articulam um referencial teórico diversificado que permite uma discussão ampla sobre como se aprende a batucar.

Em suma, minhas leituras contribuíram para abrir novas perspectivas analíticas, ampliando meus horizontes teóricos. Sobremaneira, esta tese teve como base minha própria experiência com a batucada, as teorias e conceitos foram utilizados de acordo com as demandas de cada parte do trabalho e são discutidas ao longo dos capítulos. Nesse sentido, este trabalho contém, ainda, elementos da “investigação performativa”, que segundo Haseman (2015, p.48) propõe a prática como “a principal atividade de pesquisa”. Carole Gray explica os pontos principais de uma pesquisa “guiada pela prática”:

Em primeiro lugar, a pesquisa (...) é iniciada na prática, onde dúvidas, problemas, desafios são identificados e formatados pelas necessidades da prática e dos praticantes; e, em segundo lugar, (...) a estratégia de pesquisa é compreendida através da prática, utilizando predominantemente metodologias e métodos específicos que nos são familiares como praticantes (GRAY, 1996, p.03 apud HASEMAN, 2015, p.48).

Em outras palavras, a prática precedeu a teoria e meu foco esteve direcionado à própria performance da batucada. Lutz (2016) indica três tipos básicos de abordagem no estudo da performance musical: (i) performance enquanto estruturadora da música (*performance as structuring music*), (ii) como ação do corpo (*as body action*), e (iii) como interações sociais/musicais (*as social/musical interactions*). Esta pesquisa transita entre as três abordagens, discutindo a relação entre a estruturação da música através de ações do corpo que refletem interações sociais.

Análises musicais

Neste trabalho adoto uma perspectiva focada nas estruturas musicais elementares e seus movimentos. Optei por um tipo de análise que demonstrasse o caráter flexível e integrador da batucada, seus processos e características musicais dinâmicas. Clarke (2004, p.77) explica que, "do ponto de vista da musicologia, o estudo empírico da performance coincide com um distanciamento da primazia da partitura e um interesse crescente na música como performance" (tradução minha¹²). Partindo deste princípio, meu objetivo de demonstrar aspectos intrínsecos à prática me levaram ao uso do software Sonic Visualizer¹³. Tal ferramenta permitiu uma análise profunda da estrutura musical, revelando a articulação da sonoridade dos instrumentos e naipes das baterias durante as performances. Utilizei gravações de áudio realizadas (a) durante experiências de campo - ensaios e apresentações da Bateria de Bamba e Bateria Alcalina - e (b) em situações controladas.

No primeiro caso, utilizei um gravador *Zoom H4n* e captei as performances do meio das baterias, durante a performance espontânea dos ritmistas. Assim, foi possível captar o contexto real da sonoridade da batucada. Em alguns ensaios da Nenê de Vila Matilde eu circulei pelo meio dos ritmistas com o gravador em uma vara, captando diferentes regiões da bateria. Em outras ocasiões, como ensaios técnicos no sambódromo, preendi o gravador em minha cintura e captei o áudio de meu entorno, produzindo um registro da escuta real de um ritmista, isto é, apenas de uma região da bateria. Realizei também captações de vídeo, aproveitando minha livre circulação nos grupos pesquisados. Na

¹² *From the perspective of musicology, the empirical study of performance has coincided with a move away from the primacy of the score and toward increasing interest in music as performance.*

¹³ www.sonicvisualiser.org

bateria da Nenê, além de gravar imagens de diversos ensaios na quadra, fiz um registro do mestre Markão tocando alguns instrumentos da bateria individualmente, e realizei uma filmagem de um ensaio técnico no sambódromo com uma câmera *GoPro* presa em minha cabeça, produzindo um vídeo com a perspectiva usual de um ritmista durante a performance.

A primeira situação de gravação controlada ocorreu na quadra da Nenê de Vila Matilde em vinte de janeiro de 2016. Meu objetivo era gravar áudio e vídeo afim de produzir dados relevantes para análise da relação entre a movimentação corporal e o ritmo musical. O experimento consistiu na gravação de um grupo reduzido de ritmistas tocando individualmente e coletivamente. Em cada situação, pretendia comparar as diferenças na forma de tocar e se movimentar, observando quanto o contexto coletivo interferia na performance.

Pedi aos diretores de bateria que indicassem alguns ritmistas mais experientes, e também convidei pessoalmente alguns membros da bateria que já observava há algum tempo. Meus critérios para a participação na gravação foram (a) movimentação corporal acentuada durante a prática, (b) proficiência no instrumento e (c) maior tempo de bateria. O mestre Markão e seus diretores, no entanto, indicaram ritmistas mais jovens, que dispunham de disponibilidade para ficar na quadra até tarde, já que a gravação foi realizada após um ensaio regular (que termina depois das dez horas da noite). Gravamos com uma equipe de três pessoas¹⁴, utilizando uma câmera de alta definição fixa em um pedestal e dois microfones condensadores. Além disso, utilizamos o gravador *Zoom*. Antes da situação controlada eu filmei pessoalmente o ensaio regular daquele dia, focalizando alguns ritmistas que participariam posteriormente da gravação.

Fizemos a captação no palco da quadra, com os ritmistas formando uma fila em forma de meia lua. A bateria reduzida foi formada por Markão e eu expliquei os objetivos da gravação a todos. Markão ficou posicionado à frente do grupo, dando os sinais para início e fim do ritmo. Mantivemos contato visual o tempo todo e ele sempre me olhava antes de sinalizar algo à bateria, perguntando se o momento era adequado para aquele sinal (de início e fim do ritmo). O grupo tocava conjuntamente por um certo tempo e em seguida Markão apontava qual ritmista deveria se posicionar à frente para o momento individual. Ele sinalizava o fim do ritmo coletivo e o ritmista escolhido seguia tocando sozinho. Esta estratégia foi importante para manter o andamento e a pulsação rítmica no momento do solo. Um por um, os ritmistas fizeram suas performances individuais na frente da câmera,

¹⁴ Daniel Carezzato, Paulo Kishimoto e Maria Durruti.

retornando em seguida ao conjunto. Depois, pedi que cada ritmista tocasse seu instrumento começando e terminando a performance livremente, desvinculado da prática coletiva. Ao final, cada participante falou seu nome, idade e tempo de batucada na Nenê de Vila Matilde.

Eu já havia observado uma série de padrões de movimentos corporais dos ritmistas durante os vários anos em que toquei na bateria matildense. Previa que nas gravações estes movimentos ficariam mais evidentes e eu poderia encontrar pontos de conexão com o ritmo musical. No entanto, durante a filmagem, os ritmistas apresentaram uma postura e movimentação mais contidas. Alguns se mostraram mais à vontade em frente à câmera, outros ficaram mais tímidos. Vale ressaltar que é bastante comum a presença de câmeras em ensaios e apresentações da bateria, especialmente no dia do desfile carnavalesco (transmitido ao vivo pela televisão). A conduta mais comum dos ritmistas frente às câmeras, nestes casos, é de se exhibir, tocar sorrindo e com muita energia. No entanto, naquela situação a postura foi outra, os ritmistas mais jovens apresentaram um corpo mais tenso e visivelmente concentrado para a realização de uma boa performance individual. Durante a prática coletiva, os ritmistas apresentaram uma vibração corporal menos evidente, diferente de uma situação real de batucada. Houve algumas exceções e percebi claramente a diferença na corporeidade dos ritmistas com mais tempo de escola e maior envolvimento afetivo com a agremiação. Isso foi mais notável nos casos dos ritmistas da família Romano: Bruno, Michel e Claudemir. Este, foi mestre da batucada matildense na década de 1980 e atualmente é diretor de bateria. Bruno e Michel são seus filhos e cresceram na batucada da Nenê; atualmente tocam surdo de terceira e repinique, respectivamente.

Comparei o material audiovisual da gravação controlada com outros materiais coletados em ensaios e desfiles, chegando à conclusão de que a movimentação corporal mostrava-se de forma mais evidente em situações reais da batucada, isto é, quando os ritmistas tocavam sem a preocupação com o registro da performance. A situação controlada tirou a naturalidade da maior parte dos participantes, diminuindo a responsividade corporal ao ritmo musical. O que veio à tona com este experimento é a força mobilizadora da prática coletiva: quando os ritmistas tocam com um conjunto numeroso, o ritmo parece *envolver* os corpos, incitando-os a se mover, promovendo seu engajamento com a performance. Esse envolvimento faz parte do “momento ritual” (RODRIGUES, 2003) da batucada, quando o fazer musical apresenta suas reverberações simbólicas e a estrutura física dos ritmistas externalizam aspectos da própria estrutura rítmica. Ou seja, a situação controlada da gravação experimental rompe com a fluidez característica da prática musical da batucada em seus momentos rituais.

Após essa experiência de gravação controlada na bateria da Nenê de Vila Matilde, pensei em novas estratégias para levantamento de dados para análise da batucada. Em 2017 fui convidado para participar do seminário de outono do projeto de pesquisa TIME, desenvolvido no Departamento de Musicologia da Universidade de Oslo. Nesta ocasião, tive acesso aos recursos do estúdio de *Motion Capture* (captura mocional) *FourMs*. Este espaço possui um sistema de filmagem com nove câmeras ao redor da sala, além de diversos tipos de microfones de alta sensibilidade. A movimentação é captada através de marcadores presos ao corpo que refletem a luz emitida pelas câmeras. Utilizei uma roupa especial com marcadores presos em pontos elementares da estrutura física, evidenciando as principais articulações do corpo durante a prática musical.

Com apoio da pesquisadora Dra. Mari Haugen, planejei as sessões de gravação afim de levantar dados concretos sobre a relação dos movimentos corporais e da estrutura rítmica da batucada. Utilizei *playbacks* de gravações de campo da Bateria Alcalina e Bateria de Bamba, com os quais tinha grande familiaridade. Ou seja, procurei realizar uma performance da maneira mais natural possível, buscando manter um engajamento corporal característico da prática real da batucada. Com o *playback* da bateria da Nenê eu toquei caixa, principal instrumento que executo naquele grupo. Com o *playback* da Alcalina, gravei oito instrumentos diferentes: surdo de primeira, surdo de segunda, surdo de terceira, caixa, repinique, tamborim, agogô de quatro bocas e chocalho. Além disso gravei minha performance regendo a batucada, fazendo os movimentos característicos de um mestre de bateria à frente de um grupo.

O procedimento do experimento consistiu na escolha prévia do trecho dos *playbacks*, estudo destes áudios (ensaio solo) e gravação. Durante as sessões, utilizei fones de ouvido que reproduziam os *playbacks* com grande intensidade, de maneira similar à situação real de uma batucada. No estúdio, fui auxiliado por uma equipe formada por dois técnicos audiovisuais¹⁵, sob a coordenação da colega Mari Haugen.

Na gravação com a Bateria de Bamba da Nenê de Vila Matilde toquei caixa junto com o trecho inicial da gravação de um ensaio técnico no sambódromo, realizado em janeiro de 2016. Em seguida, foi gravado um *take* em que toquei caixa sem ouvir o áudio da batucada matildense. Comparando os dois vídeos de minha performance, foi evidente um engajamento corporal acentuado no *take* em que escutei o *playback*. Assim, foi notável, mais uma vez, a força mobilizadora da prática coletiva. Neste caso, mesmo se tratando de uma gravação

¹⁵ Victor Evaristo Gonzalez Sanchez e Georgios Sioros.

controlada, pude constatar em meu próprio corpo a reverberação do ritmo musical em minha estrutura física.

Nas gravações com a Bateria Alcalina, utilizei um *playback* de gravação realizada em 2009 por Paulo Kishimoto, durante um ensaio na Unicamp¹⁶. O trecho escolhido continha uma longa convenção de entrada do ritmo ("breque Amizade") em que cada naipe começa a tocar separadamente, culminando na batucada completa. Gravei os instrumentos na seguinte ordem: caixa, repinique, surdo de primeira, surdo de segunda, surdo de terceira, tamborim, chocalho e agogô de quatro bocas. Em cada captação eu ouvia a Bateria Alcalina e os instrumentos que acabara de gravar. No final, produzimos um *take* de uma batucada completa com cada instrumento que eu havia gravado (de maneira similar à experiência que tive com a gravação do samba enredo do Bloco do Guri). Gravei minha performance como regente da batucada duas vezes: na primeira utilizei uma baqueta na mão direita (com função análoga a de uma batuta) e na segunda regi apenas com movimentos corporais.

Estes materiais abriram novas possibilidades analíticas para a pesquisa, com dados claros das relações da movimentação corporal com os movimentos da estrutura rítmica. Meu próprio corpo realizou uma série de movimentos característicos do fazer musical da batucada, que tornaram-se evidentes nos videos de captura mocional (*motion capture*). A gestualidade e corporeidade que eu observava e vivenciava durante a prática da batucada puderam ser demonstradas com maior concretude. Comparei as imagens de *mocap* com diversas gravações que realizei em campo, encontrando matrizes comuns de movimentos observados na performance de vários ritmistas. Minhas análises se basearam em minha própria experiência, e descrevi no texto como a estrutura física *reverbera* aspectos musicais da batucada de samba. As imagens utilizadas nesta tese - complementadas com símbolos de flechas -, no entanto, servem como ilustração e a maior riqueza dos dados de *mocap* pode ser apreendida pela observação dos próprios videos, do movimento em si¹⁷.

Le Breton (2010, p.24) explica que “nunca se viu um corpo: o que se vê são homens e mulheres, não se vê corpos”. Considerando esta perspectiva, a representação da estrutura física através das imagens de *mocap* procuram apreender *os movimentos* da prática musical. É evidente que cada ritmista apresentará uma corporeidade particular, sendo impossível determinar “um corpo” padrão. Nesse sentido, a neutralidade das imagens (que apresentam uma estrutura física elementar esquemática) traduzem os gestos, as sequências de

¹⁶ áudio disponível em: <https://soundcloud.com/bateriaalcalina/02-bateria-alcalina-sam>

¹⁷ Um video com animações das gravações de *motion Capture* que realizei pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=SelipGTAiok>

movimentos, as direções e sentidos das partes do corpo, bem como seus "cruzamentos de energia" (RODRIGUES, 2003). Em última instância, tratou-se de meu próprio corpo e o mesmo experimento poderia ser realizado com diferentes ritmistas. Sobremaneira, a comparação das imagens de *mocap* com diversas imagens da performance real das baterias estudadas demonstraram certas matrizes mocionais comuns na performance da batucada, explicadas durante as análises. Como apontam Cook & Clarke, "o que geralmente é entendido como conhecimento com base empírica - como ciência - depende não apenas de observação, mas também da incorporação da observação dentro de padrões de investigação que envolvem generalizações e explicações - o que transforma dados em fatos" (2004, p.03-04, tradução minha¹⁸).

Realizei, ainda, mais duas gravações controladas para fins analíticos, ambas com os ritmistas da Bateria Alcalina. Em janeiro de 2017 captei o áudio do naipe de caixas tocando em conjunto e com cada ritmista interpretando a batida de samba individualmente. Tal experimento foi utilizado para discutir as *personalidades das batidas* e o caráter *envolvente* da batucada. Por fim, coordenei uma segunda gravação de áudio e vídeo de uma formação reduzida da Alcalina, com diversas combinações entre os naipes. Ou seja, determinei algumas formações instrumentais específicas afim de verificar como as batidas *se conjugavam*, isto é, se articulavam dinamicamente. Analisei os áudios com o *software Sonic Visualizer*, demonstrando aspectos internos da estrutura rítmica da batucada de samba. Os vídeos deste experimento revelaram, novamente, a diminuição da movimentação corporal em situações controladas de gravação. Foi interessante notar certo esforço de alguns ritmistas para se mover durante a prática, já que sabiam dos objetivos da experiência. Entretanto, a movimentação da estrutura física em situações reais da prática musical da batucada - em "momentos ritual" - altera a reverberação musical no corpo do *performer*.

Assim, cada experimento controlado de gravação audiovisual trouxe dados importantes para as análises musicais e mocionais da performance da batucada. A comparação com registros em situações de campo revelaram as diferenças entre cada contexto, demonstradas pelas imagens e discussões ao longo do texto. Ao invés de realizar leituras matemáticas para analisar os registros (com medições numéricas), fiz análises através de minha própria experiência, de forma condizente com a pluralidade das performances individuais dentro de uma bateria.

¹⁸ (...) *what we generally think of as empirically-based knowledge - as science - depends not only on observation but also on the incorporation of observation within patterns of investigation involving generalization and explanation (that is what turns data into facts).*

O software *Sonic Visualizer* permitiu análises da estrutura musical em uma dimensão macro e micro rítmica. Utilizando os espectrogramas e ondas sonoras dos registros fonográficos, foi possível demonstrar como a batucada articula a sonoridade dos naipes de instrumentos, que formam uma *engrenagem rítmica* em uma dimensão macro, isto é, com a bateria completa tocando. Os registros de batidas tocadas individualmente revelaram a flexibilidade da organização rítmica durante a prática musical, e as imagens ilustram a *malemolência* do samba em um plano micro rítmico, a elasticidade da dimensão de tempo-espço musical. As análises com o uso de software não levaram a uma “descoberta científica” sobre a natureza acústica da batucada, ou a dados matemáticos precisos, e sim apoiaram a demonstração das características do fazer musical deste tipo de manifestação, revelando os movimentos de articulação entre as partes constitutivas da estrutura musical.

Utilizei, ainda, diferentes tipos de grafia musical para transcrever os trechos analisados, indicando certos aspectos com símbolos variados (flechas, setas, círculos, e linhas). A combinação de representações gráficas e visualizações sonoras do fenômeno da batucada tiveram como objetivo demonstrar diversos aspectos desta prática musical. Sobremaneira, as imagens e figuras representam parcialmente o fenômeno musical e explico no texto cada ponto ilustrado pelas imagens.

Em suma, minha metodologia se apoiou em análises de dados coletados em campo, interpretados através de minha experiência acumulada com a batucada, referenciada por teorias transdisciplinares.

Parte I
Batucadas

1.1 Do batuque à batucada

Afim de compreender a amplitude da experiência da “batucada”, apresento, inicialmente, uma discussão sobre a diversidade de significados que esta palavra possui. Através de diferentes fontes bibliográficas, percebe-se que os termos “batuque”, “samba” e “batucada” são utilizados de variadas maneiras, referindo-se a manifestações diversas que extrapolam o âmbito musical. Uma reflexão nesse sentido traz à tona elementos históricos da cultura afrobrasileira. No entanto, mais do que traçar uma linha evolutiva, pretendo apreender aspectos essenciais desta ampla cultura e definir o conceito de batucada enquanto experiência dinâmica.

Batucada é uma prática coletiva de percussão associada diretamente ao samba do Rio de Janeiro. O ritmo tocado pelas baterias de escolas de samba e blocos carnavalescos, bem como variados grupos em diferentes partes do Brasil (e em outros países), é chamado de batucada. A associação do termo “batucada” com o gênero musical do samba é bastante evidente. O ritmo tocado pelos instrumentos de percussão em uma roda de samba também costuma ser chamado de batucada (ver SOUZA, 2007).

Ao circular em diferentes escolas de samba, escuta-se “batucada” como um sinônimo de “batuque”, ou seja, ambas as palavras são utilizadas para designar o ritmo tocado pelas baterias. É bastante claro que os termos se referem à ação de bater. “Batuque” pode designar, ainda, diferentes danças afrobrasileiras e é o nome de culto religioso afro-gaúcho, conforme aponta Nei Lopes (2012) em seu Dicionário Banto:

Batuque: (1) Designação comum a certas danças afrobrasileiras. (2) Batucada. (3) O ato de bater. (4) Culto religioso afro-gaúcho. Etimologia controversa. Para Nascentes (1966 b) é de verbal do português *bater*. Para Ribas (1979 b, p.214) trata-se de “fusão deturpada da expressão quimbunda *bu-atuka* (onde se salta ou se pinoteia)”. Raymundo (1933, p.106) escreveu: “É bailado originário de Angola e do Congo, mas em que pese a opinião do Cardeal Saraiva, não lhe chamavam os negros batuque, mas os portugueses; a dança é feita com cantos em que entra a expressão *kubat’uku*, nesta casa aqui. Daí proveio batucu, alterado em batucum e batecu, já por influência do verbo português *bater*” Cp., no quimbundo, o verbo *tuka*, saltar. Teríamos então uma etimologia para a dança e outra para o ato de percutir o tambor? (LOPES, 2012, p.47)

Lopes indica a etimologia controversa do termo “batuque”, apontando que o mesmo pode ser sinônimo de “batucada”. Mas haveria uma ligação direta e objetiva entre o fenômeno da batucada nos dias atuais, com os batuques de origem africana? Pereira

(2016, p.13) indica que a "polifonia do termo [batuque] para designar um arco-íris de danças, ritmos e práticas majoritariamente produzidas por populações de origem africana das mais diversas, pode ser remetida a diferentes contextos históricos que não necessariamente dialogam entre si"¹⁹.

Ao analisar diferentes fontes bibliográficas, nota-se que "batuque" é um termo utilizado de forma genérica para descrever uma série de manifestações musicais de origem africana e afrobrasileira, que acabam se confundindo com o próprio samba. O verbete de Mário de Andrade é representativo da fusão (ou confusão) que se faz entre batuque e samba.

O batuque parece ser, das nossas danças, a que dispõe de mais antigas referências. Há informações no Brasil e em Portugal a partir do século XVIII. É geralmente considerado proveniente de Angola ou do Congo onde alguns viajantes portugueses o encontraram com as mesmas características que apresenta entre nós. No seu tipo mais generalizado consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares a quem pertence realmente a coreografia. A dança consiste em meneios violentos das ancas, sapateados, palmas, estalar dos dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que o dançarino ou dançarinos dão nos figurantes da roda que escolhem para substituí-los (...) A palavra batuque deixou de designar uma dança particular, tornando-se, como o samba, *nome genérico de determinadas coreografias ou danças apoiadas em forte instrumental de percussão* (ANDRADE 1989, p.53, grifo meu).

Mário de Andrade apresenta uma definição ampla, consonante com a diversidade de usos do termo batuque para designar diferentes tipos de manifestações musicais e coreográficas, dentre elas o samba. O autor sugere que o batuque esteve presente no Brasil desde, no mínimo, o século XVIII e seria de origem africana. Ele logo indica que trata-se de uma *dança*, segundo descrição de "viajantes" (com uma visão bastante eurocêntrica, por sinal). Andrade aponta a formação em roda, com pares ou solistas no centro, descreve alguns dos movimentos coreográficos - meneios das ancas, umbigada - e consequentes aspectos sonoros - sapateado, palmas, estalar de dedos. Ele caracteriza expressivamente o movimento de meneio como "violento" e percebe-se que o corpo é um eixo importante de sua descrição. Por fim, ele reitera o uso genérico do termo batuque, associando-o novamente a danças e ao samba para, conclusivamente, citar o "forte instrumental de percussão", indicando um elemento musical mais proeminente.

Outros pesquisadores, de diferentes linhas metodológicas, apresentam definições similares para o "batuque", tratando-o como um termo genérico associado a danças e ao samba. Sodré (1979, p.12) sugere que "o encontrão, dado geralmente com o umbigo

¹⁹ o autor estuda os "grandiosos batuques" moçambicanos na transição do século dezenove para o século vinte, sob uma perspectiva histórica.

(*semba* em dialeto angolano), mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe o nome genérico: samba". Muniz Jr. (1976, p.45) faz uma revisão de teorias, concepções e registros sobre a origem dos batuques e do samba, concluindo que existe uma ligação direta destas "danças sagradas e profanas" com o continente africano, e que no Brasil eles se alastraram por todo o território, adquirindo "feições variadas". Tinhorão (1988, p.30) afirma que no Pernambuco ocupado pelos holandeses, os negros escravos conseguiam em algumas ocasiões "exercitar seus ritmos e danças (e, quase certamente, embora de forma dissimulada, também seus rituais religiosos), através de manifestações à base de ruidosa percussão, que os portugueses definiam genericamente sob o nome de *batuques*" (grifo meu). Kubik (1979, p.18) também aponta o termo "batuque" como um nome genérico usado no Brasil para danças de origem angolana, citando ainda que em São Paulo, no ambiente rural, o termo seria análogo ao de samba²⁰. Osvaldinho da Cuíca, pesquisador e sambista, segue na mesma linha:

Antes da consagração nacional do samba carioca nos anos 30, o termo "samba" em São Paulo (como no resto do Brasil) não designava um gênero musical específico, mas apenas uma *forma de lazer popular* em que se tocava música, na maioria das vezes, de certa ascendência africana. Por esse motivo, era comum entre os caipiras - São Paulo tinha uma população majoritariamente interiorana - chamar de "samba" uma parte de suas cantorias festivas, principalmente aquelas em que os negros tomavam parte de maneira mais ativa, tais como as que recebiam o nome igualmente genérico de "batuque" (CUÍCA & DOMINGUES, 2009, p.21, grifo meu).

Osvaldinho, um sambista "na ativa" há mais de sessenta anos, traz um ponto bastante relevante para a compreensão do que seria considerado samba e batuque até o início do século XX: "uma forma de lazer popular". Mais do que danças e tipos de coreografias, ou músicas com determinadas características, batuque e samba eram eventos festivos. Pinto (2014) confirma que as descrições de viajantes que visitaram o Brasil no século XIX já indicavam como a música era sempre parte de outros contextos simbólicos, não existindo enquanto algo independente, mas sim vinculada a danças e eventos. O autor explica que "as *práticas musicais* dos trópicos estão sempre ligadas a uma dimensão mais ampla, representando parte de uma visão de mundo que deve ser considerada afim de entendê-las; sua lógica está baseada na relação de vários fatores

²⁰ a pesquisadora Lígia Nassif Conti (2015) faz uma interessante reflexão sobre o samba paulista, comparando os variados discursos de seus personagens e identificando alguns de seus aspectos musicais característicos.

que atuam conjuntamente na constituição destas práticas” (p.181, tradução minha, grifo original)²¹.

É notável que as definições de batuque, samba e batucada estão muito próximas, e chegam mesmo a se confundir. Os elementos recorrentes nas descrições de viajantes e pesquisadores são os instrumentos de percussão, a umbigada e outras coreografias, a formação em roda, a presença de cantos e a procedência africana. Esses elementos estão integrados em eventos festivos, celebrações e rituais. Em suma, é possível apontar que o batuque e o samba, segundo diferentes pesquisadores, se caracterizam pela presença da (i) dança, (ii) canto e (iii) percussão. Independentemente dos termos e concepções utilizadas (umbigada, cantos festivos, ritmo), percebe-se que estes três elementos se fazem presentes em momentos festivos e celebrações variadas, de ascendência africana ou afrobrasileira.

No contexto atual das rodas e escolas de samba, bem como de outros grupos carnavalescos, “batucada” está associada ao toque de instrumentos de percussão. Entretanto, nas explicações de alguns pesquisadores o termo é utilizado majoritariamente, assim como “batuque”, associado à dança. Mário de Andrade (1989, p.52) sugere que “batucada” seria o “nome dado ao ritmo do batuque”, sinônimo deste e de samba, nome que genericamente se aplica a “danças acompanhadas de forte percussão”. Novamente ritmo, dança, samba e percussão aparecem vinculados. Em seu didático livro “Sambeabá”, Nei Lopes (2003, p.25) classifica a “batucada carioca” como uma das “diversas expressões de canto e dança derivadas do batuque africano e agrupadas como samba”, caracterizadas como “danças de umbigada executadas ao som de instrumentos de percussão”, quando observada dentro do contexto dos sambas rurais. O mesmo autor, em seu dicionário bantu, define “batucada” como (i) ato ou efeito de batucar, (ii) ritmo ou canção do batuque, (iii) reunião onde se batucada e (iv) jogo de pernada carioca (idem 2012). Ou seja, a batucada costuma se referir mais especificamente à prática da percussão, mas está integrada a um amplo contexto cultural.

Há que se atentar, portanto, para a diversidade de significados que o termo batucada pode conter: um agrupamento percussivo, o ritmo tocado por instrumentos de percussão, um jogo de pernada, um evento onde se batuca. Nesse sentido, é possível identificar uma relação entre os “batuques de origem africana” e a “batucada moderna”. Do ponto de vista histórico, a batucada é uma espécie de mediadora entre o os chamados

²¹ Musical practice in the tropics is always linked with a wider dimension, representing part of a worldview, and in order to understand it, this wider dimension must be considered. Its logic is based in the relations of various factors that work together and constitute the musical practice.

batuques - manifestações mais ligadas ao universo rural - e o samba urbano desenvolvido no Rio de Janeiro após o estabelecimento das escolas de samba. Enquanto manifestação cultural, apresenta um dinamismo intrínseco que a torna, em certa medida, "onipresente" na cultura afrobrasileira. Ou seja, na medida em que se considera a amplitude do termo "batucada" enquanto uma prática coletiva de instrumentos de percussão vinculada à dança e à festa, é possível identificá-la em diferentes contextos culturais.

Ao buscar uma suposta origem da batucada, não é possível determinar um "marco zero", um elemento principal ou uma característica unívoca. A batucada deriva da articulação dinâmica de diferentes manifestações culturais, festejos, rituais religiosos, encontros espontâneos da população negra e mestiça espalhada pelo Brasil, que historicamente foram chamados de batuques. São considerados "batuques" o jongo do sudeste brasileiro, o tambor de crioula do Maranhão, o batuque de umbigada do interior paulista, o Maracatu pernambucano, a Sambada de Côco, entre muitas outras manifestações culturais. Assim, não é possível enquadrar a batucada e o batuque dentro de categorias cerradas. A questão parece ser mais de ordem semântica e os termos remetem a traços africanos e afrobrasileiros de diversas manifestações culturais, dentre elas o samba.

Sob minha perspectiva, um eixo central comum às variadas definições de samba, batuque e batucada, é o próprio corpo - através de seus movimentos e sentidos - que articula canto, dança e percussão. As próprias descrições de batuque e batucada de pesquisadores como Mário de Andrade e Tinhorão indicam a centralidade do corpo, ao narrarem ações: "danças", "exercícios", "movimentos coordenados" etc. A performance dos corpos é o que constitui as próprias manifestações e lhes confere um caráter dinâmico e fluido, que se transforma ao longo do tempo, em variados contextos políticos, sociais e culturais. Ou seja, a batucada não possui características inequívocas e estagnadas, mas sim *formas*, processos que a definem enquanto uma experiência, que tem o corpo como protagonista.

Estima-se que cerca de quatro milhões de africanos foram transportados ao Brasil do início do século XVI ao fim do século XIX, a maioria de origem banto (LIGIÉRO 2011, p.136). Uma diversidade enorme de danças, ritmos, cantos, línguas, tradições religiosas e costumes em geral passaram a conviver em território brasileiro. No entanto, a situação dos negros era de extrema opressão e o único artefato cultural de que dispunham era o próprio corpo, que, além de realizar os trabalhos forçados, se manifestava performaticamente, como aponta Sodré.

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, com uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) da redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano (SODRÉ, 1979, p.12).

O batuque reunia diversas etnias dentro do traço comum da performance africana, articulando a percussão, a dança e o canto dentro da mesma manifestação (LIGIÉRO, 2011, p.141). O pesquisador congolês Fu-Kiau (inédito²²) identifica um *continuum* no que chama de “batucar-cantar-dançar”, um “denominador comum” das performances africanas negras. Ligiéro (2011, p.155) afirma que esta trilogia é a base de diversas manifestações afrobrasileiras, tanto de caráter ritual religioso, como de caráter festivo, como o próprio carnaval. Essa “tríade”, como uma espécie de essência, permeia a experiência da batucada através de uma corporeidade dinâmica: os ritmistas/batuqueiros tocam percussão em relação direta com o canto, se movem no limiar de uma coreografia ao tocar seus instrumentos, dando suporte à dança.

Portanto, mais do que elementos históricos de certa maneira “fossilizados”, o que se apreende desse passado dos “batuques” é a própria experiência corporal, que traz reminiscências históricas de maneira tácita, através de gestos e movimentos, sonoridades e aspectos estéticos, constituindo formas de agir que definem a performance em si. Benjamin (1985) explica que “a *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (p.211, grifo original).

A batucada passou por diversos processos de transculturação, passando pelo surgimento, afirmação e transformação das escolas de samba. O modelo de batucada que se consagrou no carnaval do Rio de Janeiro se espalhou pelo mundo, o que conferiu à batucada outras dimensões simbólicas, especialmente em contexto alheios às escolas de samba “tradicionais”²³ e o carnaval brasileiro popular de rua. Sobremaneira, o corpo performático se mantém como eixo central desta manifestação, estabelecendo um vínculo com o rizomático conceito de batuque.

Sob essa perspectiva, a batucada enquanto manifestação dinâmica pode, inclusive, extrapolar o universo do samba (assim como “batuque” pode ser visto como um termo “polifônico”, segundo Pereira, op. cit.). O próprio samba pode ser compreendido

²² “A powerful trio: drumming, singing and dancing to have one’s eye opened”, in LIGIÉRO 2011, p.108

²³ A ideia de “tradicional” foi problematizado por Eric Hobsbawm (1984), que explica seu conceito de “tradição inventada” como “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas (...), de natureza ritual ou simbólica, [que] visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado” (p.09). Garcia (2017), por sua vez, discute a “folclorização” do samba carioca e a invenção de sua tradição.

dentro desta perspectiva múltipla, enquanto um fenômeno mais amplo e não apenas um gênero musical. Lima (2005, p.12-13) discute, no que tange à simbologia do samba sob um olhar crítico, a necessidade de atentar-se para a noção de “brasilidade” tanto quanto a de “negritude”. Esta, geralmente se impõe como um traço inequívoco das “origens” do samba, o que pode acarretar em uma visão reducionista desta manifestação. Concorro com o autor que é necessário adotar uma visão crítica ao que ele chama de “imagem transcendental do passado” (idem, p.14), presente na abordagem de alguns autores²⁴.

No entanto, como aponta Kubik (1979), é possível encontrar “traços” da cultura africana (especialmente de Angola, segundo o autor) tanto nos processos envolvidos na fazer musical, quanto nas próprias estruturas sonoras. Kubik aponta as “time-lines” africanas como um “perfil cultural” (*cultural profile*) que foi capaz de atravessar o Oceano Atlântico e ser mantido na música afrobrasileira com uma estrutura rítmica muito próxima das que ele registrou durante pesquisas em África. Mukuna (1978) também aponta uma série de práticas de origem africana banto, presentes na cultura brasileira através de hábitos domésticos, sincretismo religioso, literatura, manifestações artísticas e “patrimônio musical”.

Destas perspectivas, apreende-se que o samba, o batuque e a batucada estão integrados a um universo cultural amplo que não possui uma linearidade histórica. Ou seja, estabelecer uma “linha evolutiva” na história do samba vai de encontro a uma compreensão dos processos dinâmicos pelos quais essa cultura se transformou e segue se transformando. A evidente conexão do samba com a cultura africana é fluida e não está baseada em elementos objetivos que seguem uma linha temporal, mas sim em processos e formas de manifestação, como sugere Naveda.

(...) [A] conexão do samba com a “questão africana” não é estabelecida simplesmente por uma sequência de estilos (uma árvore genealógica), mas pelo trânsito de dançarinos, músicos e participantes entre espaços ritualísticos seculares, entre danças de devoção e danças de entretenimento, entre dançar e fazer música, e vice versa (NAVEDA 2011, p.49, tradução minha²⁵).

Naveda propõe um modelo ilustrativo do que chama de “genealogia do samba”, que combina uma perspectiva histórica mais linear - monocrônica - com um eixo

²⁴ quando tive contato com grupos de batucada fora do Brasil, especialmente na Europa, o conceito de “brasilidade” se mostrou muito mais forte do que o de “negritude”. Em baterias da Alemanha, por exemplo, minha nacionalidade me dava um *status* elevado, me tornando uma referência dentro dos grupos onde toquei.

²⁵ (...) *the connection of samba with the “African matter” is simply not established by a continuous sequence of styles (a parental tree) but by the transit of dancers, musicians, participants between the ritualistic and secular spaces, between dances for worship and dances for entertainment, between dancing and making music and vice versa.*

Este modelo é interessante para ilustrar como a cultura do samba articula uma série de manifestações concomitantes que convivem em relação dinâmica e fazem parte da formação do samba urbano no Rio de Janeiro. O autor, estudioso da dança do samba, adota uma perspectiva atenta à corporalidade e, portanto, consonante com a abordagem que proponho nesta tese.

Chasteen (1996), por sua vez, apresenta um modelo (referenciado por Naveda) no qual a “batucada” é vista como um elo central que media o “batuque” - considerado pelo autor um elemento “pré-histórico” do samba - e o samba urbano moderno.

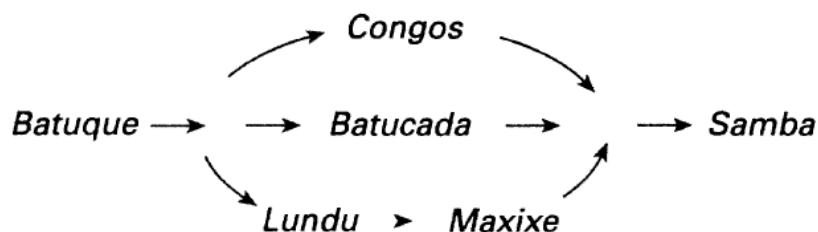


Figura 2. Genealogia alternativa do samba, segundo Chasteen (1996, p.46)

Este modelo considera os “congos”²⁷, o lundu e o maxixe como elementos que convivem simultaneamente e, “ao redor” da batucada, “desembocam” no samba. O organograma chama a atenção pela centralidade da “batucada”; no entanto, Chasteen não explica com clareza este conceito, resumindo-o à “percussão vigorosa” (*vigorous drumming*). Sobremaneira, concordo com o autor sobre o protagonismo da batucada enquanto mediadora de diferentes manifestações musicais e de dança que fazem parte

²⁷ embora Chasteen não defina com clareza o que chama de “congos”, é possível supor que trata-se do conjunto de práticas vinculadas às “Coroações dos Reis de Congo”, manifestações sincréticas presentes em diversas partes do Brasil. Estas manifestações fazem parte do contexto cultural dos Maracatus pernambucanos, dos Congados e Moçambiques do sudeste, entre outros. Para mais informações sobre congos, ver Glaura Lucas (2002).

da formação do samba urbano carioca - que se torna, em última instância, o “samba brasileiro”²⁸. A batucada pode ser considerada o elemento principal da articulação rítmica: o toque da percussão dá suporte ao canto, marca os passos dos dançarinos e conduz de forma integrada a música e a dança.

Considerando a superação do monocronismo histórico, sugerida por Naveda, bem como a centralidade da batucada na genealogia do samba, sugerida por Chasteen, proponho entender a batucada como um elemento articulador de vários tipos de manifestações, integrada à cultura afrobrasileira de maneira ampla.

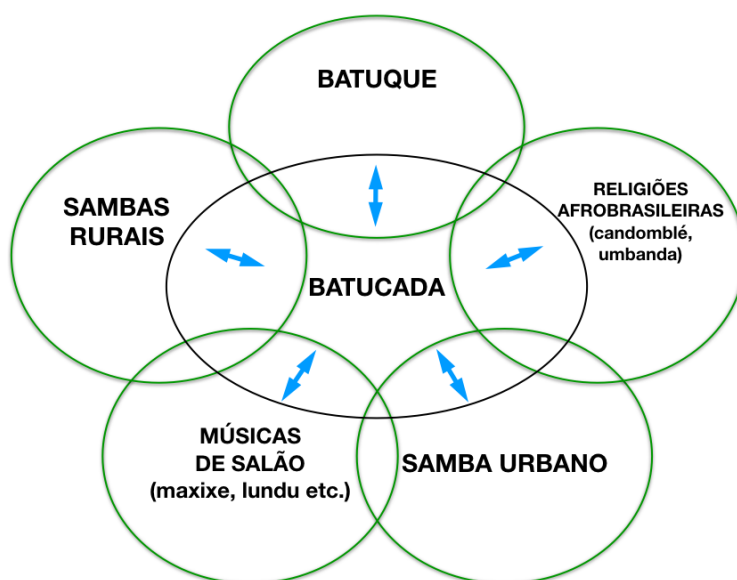


Figura 3. Batucada como elemento central das manifestações afrobrasileiras.

²⁸ Napolitano (2007, p.23) explica que "a partir dos anos 1930, o samba deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a 'significar' a própria idéia de brasilidade". Garcia (2017b) faz uma revisão histórica do estabelecimento do samba como "a" música brasileira.

O batuque, dentro de sua diversidade, está vinculado aos variados tipos de sambas rurais, bem como às religiões de matriz africana. O samba urbano, que desponta no Rio de Janeiro no início do século XX, possui elementos das músicas de salão como o maxixe, o lundu e outros estilos vinculados ao “choro” (gênero musical brasileiro), bem como aspectos expressivos da música das religiões afro. A batucada vincula de maneira dinâmica todas estas manifestações, que não seguem uma linha evolutiva clara e apresentam movimentos articulados por processos de transculturação. O ritmo da batucada permeia a música e a dança afrobrasileira e indica o protagonismo do corpo performático que toca, canta, dança e se manifesta festivamente.

No contexto das manifestações populares paulistanas do início do século XX, Vinci de Moraes (1997) aponta que

segregados em seus territórios, os negros procuravam manter vivas suas tradições através da releitura de suas memórias nas experiências cotidianas proporcionadas pelo novo conjunto urbano social internacionalizado, e que se expressava nas festas populares, nos batuques, nas pernadas e capoeiras, nos times de futebol, nos sambas de roda, nas rodas de macumba e jongo etc. (p. 67).

Observa-se que “festas populares”, “batuques”, “pernadas e capoeiras”, “times de futebol”, “sambas de roda”, “macumba” e “jongo” (um tipo de batuque) são manifestações variadas em que a batucada se faz presente. O autor explica ainda que o carnaval popular paulistano foi influenciado por “festas e procissões religiosas, onde aconteciam festejos paralelos de negros e indígenas, sempre com a presença sincrética de música e dança típicas destes povos” (idem, p.85), indicando a fluidez entre as dimensões do sagrado, lúdico e espetacular. Sodré (1979, p.12) aponta que “os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social”. Assim, a batucada vai se transformando dinamicamente, inserida em diversos espaços e contextos históricos e sócio-culturais.

Araújo (1992) propõe o rompimento de visões essencialistas acerca do samba e sua prática, sugerindo o conceito de “formação acústica” para descrever “o caráter dinâmico e abrangente da prática e representação do samba, entendidas como pólos de um contínuo de construção e reconstrução de sentido” (idem, 2004, p.03). A batucada, analogamente ao samba, mostra-se como uma manifestação dinâmica e abrangente, e

mais do que apontar suas supostas “origens”, sugiro uma perspectiva atenta a seus movimentos, que podem ser vivenciados através de experiências corporais.

A batucada enquanto experiência

Para uma compreensão mais ampla e profunda da batucada - sob uma perspectiva de viés musicológico -, é importante considerar a centralidade do corpo, visto a estreita ligação entre percussão, dança e canto, elementos concatenados neste fenômeno. “Fazer batucada” extrapola a ação de tocar percussão, embora esta seja o eixo central deste tipo de prática. A batucada constitui uma *experiência corporal*, isto é, um conjunto de ações com significados diversos vivenciados de forma sensorial, vinculados à cultura afrobrasileira de maneira ampla. Nesse sentido, buscando entender todo seu dinamismo, batucada pode se referir a:

- (i) Ação: “vamos fazer uma batucada hoje!”
- (ii) Evento/lugar: “fomos a uma batucada boa ontem.”
- (iii) Música: “a batucada da Nenê é diferente.”

Fazer uma batucada significa se juntar com outras pessoas, tocar instrumentos de percussão, normalmente dançar e cantar, eventualmente comer e beber. Estas ações interativas acabam por configurar um evento, um lugar aberto à participação das pessoas. Ainda, a batucada pode se mover e ocupar fluidamente diferentes espaços, tornando-se uma manifestação em movimento - como num desfile carnavalesco de um bloco de rua. Nestas ocupações espaciais a batucada apresenta sua sonoridade, com diferentes elementos estéticos e expressividade musical. Há um constante e contínuo movimento, uma fluidez que constitui a batucada como uma experiência pela eminente integração de diferentes esferas: batucar consiste numa ação múltipla que cria eventos e espaços, e os ocupa com música.

A palavra “samba” também apresenta um caráter variado e amplo, podendo definir música, dança e reunião festiva (GRAEFF, 2015; SODRÉ, 1979). Kubik explica que o termo “samba” significa um verbo em várias línguas de origem banto e pode ser associado à tipos específicos de movimentos corporais (1979, p.18). Ou seja, é proeminente o protagonismo do corpo neste tipo de performance: são corpos que dançam, tocam, interagem - se movendo expressivamente.

Enquanto experiência, a batucada é uma forma expressiva que apresenta *reverberações* simultâneas de diferentes ordens: sonoras, corporais, de saberes, simbólicas. Ela se mostra um fenômeno dinâmico que mobiliza dezenas de corpos através de uma prática coletiva. Assim, mais do que definir a “batucada”, é importante entender o “batucar”²⁹. A batucada é uma *ação coletiva* de várias pessoas batucando, interagindo sonora e corporalmente, em lugares e contextos variados, forjando experiências diversas. Embora usualmente associada ao samba e ao carnaval carioca, a batucada enquanto forma expressiva pode se desenvolver de diferentes maneiras, de acordo com o contexto em que está inserida. Cito alguns exemplos.

Nas partidas de futebol de várzea do bairros periféricos de São Paulo há batucada na beira do campo (SANTOS, 2017); nas arquibancadas dos grandes estádios de futebol também. Nestes espaços a batucada impulsiona a torcida, incentivando o canto de apoio aos times, a movimentação da massa torcedora em movimentos coordenados nas arquibancadas ou beira do campo. Nos blocos que tomam as ruas durante o carnaval há batucada, no desfile das grandiosas escolas de samba também. Nestes casos a batucada impulsiona os foliões pelas ruas, apoia a evolução dos componentes das agremiações pelo sambódromo, incentivando o canto e a dança. Em algumas manifestações e atos políticos de rua também há batucada, levando ritmo aos gritos de protesto, reforçando suas mensagens, mobilizando centenas de manifestantes que querem ser ouvidos e vistos. O potente som dos tambores tencionam uma ordem normal estabelecida no espaço público, podendo rompê-la, criando novas “paisagens sonoras” (SCHAFER, 2001). Em uma roda de samba há batucada no diálogo entre os instrumentos de percussão, que “conversam” ainda com cavacos e violões, sustentando o canto e os versos improvisados, fazendo os corpos ao redor dançar e se integrar à festa³⁰. Nas antigas rodas de tiririca, a batucada acompanhava o jogo de pernada, dando ritmo à movimentação corporal dos participantes daquela brincadeira (SANTOS, 2015).

A batucada, enquanto experiência, cria uma rede flexível de interações que conjuga as dimensões individual e coletiva no âmbito musical e corporal. Através do corpo, o ritmo ganha contornos mocionais, numa ação dinâmica em que o som e os movimentos fazem parte da mesma ação; o corpo se move e produz o som, o som

²⁹ Concordo com Kjetil Boehler, que discute a relevância do estudo da experiência do groove: *Analyzing one groove as a noun implies a description of the rhythmic structures that constitute the groove. Analyzing to groove as a verb implies a more aesthetic and normative description of the groove experience and how the music grooves* (BØHLER 2013, p.68). A batucada constitui um tipo de “groove”.

³⁰ Felipe Trotta (2006, p.86-87) discute a “participação corporal” como uma característica do samba, apontando os mecanismos de legitimação da música popular brasileira.

reverbera e move o corpo, simultaneamente. Da intersecção entre a corporeidade e a sonoridade da batucada está o ponto chave que caracteriza este tipo de fenômeno. Sob uma perspectiva fenomenológica, os próprios corpos se tornam a batucada.

Danielsen (2006) propõe o conceito de “*being in groove*”, ou “ser/estar no *groove*”, isto é, no ritmo musical. A batucada, enquanto experiência, permite um engajamento corporal de seus participantes durante o fazer musical que torna a batucada a própria ação de tocar. Participar de uma bateria - *estar na batucada* - cria a sensação de *ser a batucada*. Batucar significa experimentar o ritmo, mover o corpo em consonância com o som dos instrumentos, escutar, ver e sentir sua própria ação e a dos pares ao redor, a reação das pessoas que assistem. A batucada é uma experiência em movimento, ou seja, se constitui enquanto performance ao estabelecer diferentes ações e relações interativas entre seus praticantes, ao ocupar lugares com corpos e música, de maneira integrada.

Sagrado-lúdico-espetacular

Você acredita em fé? Você está na bateria que tem mais fé. O espírito daqui, a africanidade daqui, a magia que tem esse chão. Aqui brota sambista, esse chão é sagrado, brota batuqueiro! (Mestre Markão falando sobre a bateria da Nenê de Vila Matilde - entrevista concedida ao autor)

Considerando a batucada como uma experiência corporal e uma forma expressiva central de diferentes manifestações culturais afrobrasileira, proponho uma reflexão sobre as dimensões simbólicas que este tipo de fenômeno comporta. Le Breton (2012, p.18) afirma que o corpo é uma “construção simbólica, não uma realidade em si”, apontando que a corporeidade é “efeito de uma construção social e cultural”. Assim, é relevante compreender quais sentidos e significados se tornam evidentes durante a prática da batucada, considerando sua presença em diferentes contextos como uma força mobilizadora do corpo.

O *continuum* entre “batucar-cantar-dançar” apontado por Fu-Kiau (in LIGIÉRO opus cit.) também é identificado em diversas manifestações culturais brasileiras nos estudos de Graziela Rodrigues, que indica processos sinestésicos na experiência corporal da performance: “o toque do instrumento, o canto e a linguagem de movimentos que criam danças fundem-se em ações expositoras de um único percurso interno. Muitas vezes nos

percebemos em meio às celebrações ouvindo o corpo e vendo o som" (RODRIGUES, 1997, p.89).

O corpo performático de um ritmista, através da sua interação sonora-mocional, cria sentidos para suas ações. O corpo busca prazer: regozijo sensorial pela consonância musical coletiva, pelo aprendizado de um instrumento de percussão, pela interação social ao participar de uma bateria. O corpo quer se exhibir, mostrar sua proficiência musical individual e coletiva, destacar a força e orgulho de integrar um grupo competente e reconhecido. O corpo se entrega e se integra à prática da batucada em busca de uma plenitude, de uma aproximação com o passado e suas tradições, se aproximando de um estado extático. Assim, a experiência da batucada conjuga três dimensões simbólicas: do sagrado, lúdico e espetacular. Elas estão entrelaçadas, não há uma separação que as isole e durante a performance os corpos acessam seus sentidos de maneira fluida. Isto é, a experiência da batucada permite uma transitoriedade pelas dimensões simbólicas e seus sentidos.

A performance de uma bateria tem um aspecto quase "mágico" perceptível pela energia de dezenas de pessoas tocando consonantemente vários instrumentos de percussão. A vibração das peles dos tambores reverbera na estrutura física dos ritmistas, conduzindo seus movimentos. O movimento sonoro ativa o movimento corporal, ou o "axé", "o poder ou força de realização que possibilita o dinamismo da existência" (SODRÉ, 1979, p.20). A dimensão sagrada alude aos "rituais religiosos" citados por Tinhorão (opus cit.), "dissimulados" nas rodas de batuque dos escravos negros. As religiões afrobrasileiras da umbanda e do candomblé, como apontado, fazem parte da própria configuração do samba; Sodré explica que no quintal das casas das tias baianas no Rio de Janeiro "se fazia presente o elemento religioso" (SODRÉ, 1979, p.15). O autor comenta que na batucada realizada "nos fundos, terreno próprio dos negros mais velhos", se destacavam os "*bambas* da perna veloz e do corpo sutil" (idem). Ou seja, a dimensão do sagrado, naquele contexto, estava vinculada aos jogos de pernada e a batucada transitava pelos sentidos litúrgico e lúdico.

Huizinga explica que a

noção de jogo associa-se naturalmente à de sagrado (...). Os atos de culto, pelo menos sob uma parte importante de seus aspectos, serão sempre abrangidos pela categoria de jogo, mas esta aparente subordinação em nada implica o não reconhecimento de seu caráter sagrado (HUIZINGA, 2004, p.30).

Ou seja, as dimensões do sagrado e do lúdico (como em um jogo) possuem fronteiras flexíveis e não configuram campos fragmentados. Ambas mobilizam

sentimentos de alegria e de prazer, frequentemente implícitos na performance da batucada. Ao tocar percussão há o contato da pele humana com a pele do tambor (diretamente ou "mediada" por baquetas), que subentende o prazer de tocar, um regozijo sensorial do tato. O toque produz sons que mobilizam os corpos dançantes, há o gozo de gerar o prazer da movimentação corporal alheia. Além disso, há o prazer do próprio movimento consonante e sincronizado dos percussionistas durante a performance coletiva, uma gestualidade ordenada e fluida que cria imagens belas e remete à dimensão espetacular.

Segundo Debord (1997, p.14) “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, mediadas por imagens”. Ou seja, a dimensão espetacular da batucada é acessada pela própria interação entre os participantes da performance, pela ação coordenada de tocar junto. O desfile carnavalesco da escola de samba é um momento de exibição dentro do “maior espetáculo da Terra”, quando a batucada se apresenta para uma platéia e para um corpo de jurados. Os ritmistas estão fantasiados, os instrumentos estão com peles novas, a bateria está completa e é o auge do ciclo de preparação das agremiações carnavalescas. O desfile é o clímax que encerra um ciclo carnavalesco e inaugura outro, é o momento de dar tudo de si, da entrega máxima. Os ritmistas tocam com todo seu afinco, exibem sua destreza, amplificada pelo conjunto da bateria. A dimensão espetacular se entrelaça com a sagrada, como relata a ritmista matildense Tânia Moreira:

momento sagrado é o momento do desfile, momento que a gente pisa ali na faixa amarela, que eu particularmente piso com o pé direito, e que começamos a desempenhar nosso trabalho no esquentado, entra na avenida, recuo. Ali é sagrado, nem minha mãe, eu não enxergo ninguém. Eu só enxergo o pavilhão azul e branco, a Águia Altaneira, enfim, eu só consigo me sentir a mulher mais realizada, mais feliz por fazer parte (entrevista concedida ao autor)³¹.

A fala de Tânia exalta seu amor pela Nenê de Vila Matilde, que torna o desfile carnavalesco desta agremiação um momento catártico. O aspecto sagrado apontado pela ritmista inclui sua superstição de pisar com o pé direito na entrada da avenida e sua realização plena durante a performance. Claudemir Romano, antigo mestre da bateria da Nenê de Vila Matilde, relata:

eu vejo a batucada como uma bênção, pra mim ela é sagrada. Tem que ter muito respeito. Por isso quem tá lá na batucada, tem que respeitar muito, respeitar. Cada instrumento ali tem que

³¹ a “avenida” é o sambódromo, a “faixa amarela” é uma linha pintada no chão que designa o começo do desfile e o “recuo” é uma área destinada à bateria na entrada e no meio da passarela do samba.

ser respeitado, porque ali corre suor, corre sangue de cada ritmista (entrevista concedida ao autor).

O “respeito” apontado por Claudemir alude aos “negros mais velhos” citados por Sodré (opus cit.) e faz uma menção indireta à história de luta e resistência do povo afrodescendente. O sangue e o suor de cada ritmista alude a um tipo de sacrifício implícito na ação de batucar. A história da bateria da Nenê e suas características performáticas se constituíram através de um envolvimento corporal pleno dos ritmistas que se dedicam à batucada. A entrega pode chegar no extremo do limite físico - é comum ver peles e baquetas manchadas de sangue após ensaios e apresentações, tanto na Bateria de Bamba, quanto na Alcalina. Tocar numa batucada tem um aspecto de sacrifício, como relata a ritmista Verô: “difícilmente deixo de tocar por sentir dor” (entrevista concedida ao autor).

O sacrifício de cada ritmista vem de sua dedicação à batucada, desde a disposição de tempo e recursos financeiros para ir aos ensaios semanalmente, passando pelo sacrifício físico de se sujeitar a horas de calor extremo durante os ensaios no verão, de tomar chuvas torrenciais nas apresentações ao ar livre, ficar acordado a noite inteira para desfilar no sambódromo, tocar com fantasias quentes e pesadas. O corpo do ritmista é calejado pela batucada, que deixa marcas no corpo: bolhas, cortes, calos, dores musculares. Então, da mesma forma que o suor e o sangue deixam marcas nos instrumentos, estes também o fazem nos corpos de quem os toca: a pele do ritmista e a pele dos instrumentos marcam-se simultaneamente.

Esse sacrifício se torna parte da performance, que transita pela dimensão espetacular. O corpo se movendo de maneira incisiva e aguda, entregue àquela ação, encharcado de suor. A batucada assume feições de um ritual, com ações programadas e coordenadas, com regras que conduzem a performance (como em um jogo). Antes de cada ensaio e desfile da Bateria de Bamba, todos os ritmistas dão as mãos e rezam um Pai Nosso e uma Ave Maria, pedindo proteção para a bateria. Os corpos dos ritmistas se unem em um momento de fé, criando uma comunhão celebrada através da prática coletiva de percussão.

Ela [a batucada] é totalmente sagrada na minha opinião, ela é muito sagrada. A partir do momento que eu tô ali, que eu coloco a camiseta da minha escola, que eu pego meu talabarte, minha baqueta, meu instrumento, que eu faço um Pai Nosso, uma Ave Maria em pensamento, eu entendo que ali eu posso encontrar tudo o que eu preciso (Tânia, entrevista concedida ao autor).

A dimensão do sagrado na batucada remete à busca por algo inexplicável, algo que dê sentido à própria vida. O corpo se sacrifica numa ação ordenada que leva à sensação de plenitude, de entrega do corpo a uma atividade significativa. O ritmista Doni (que também toca na Bateria de Bamba) comenta sobre os ensaios da Bateria Alcalina:

é uma espécie de comunhão mesmo, você vai lá pra fazer aquilo que é sempre igual, então tem um quê de ritual, é meio ritualístico. Então eu sinto isso, essa força desse ritual, de vir, afinar os instrumentos, colocar o talabarte, tocar, se acabar de tocar, suar, cantar; e depois a gente canta sempre algumas músicas no fim, tem toda uma dinâmica (entrevista concedida ao autor).

Betão, que também atua nas duas baterias, comenta sobre seu estado quase extático durante a batucada na Vila Matilde: "às vezes eu estou ali realmente em transe, eu toco caixa, no meu caso no meu transe da caixa". O ritmista matildense Rui, da Bateria de Bamba, toca seu repinique com uma disposição e entrega corporal tão latentes que, constantemente, os colegas de batucada dizem que ele está "possuído" por um espírito. Embora na batucada não haja necessariamente a perda da consciência durante a prática - comum em alguns tipos de transe -, há uma transformação corporal através da força do som coletivo. A "sensação extática" atua como um elo de ligação de cada indivíduo ao coletivo, um tipo de força, "amor ou necessidade" (EHRENREICH, 2010), que cada ritmista sente ao batucar. Após um ensaio ou apresentação, o corpo apresenta um cansaço bom, uma exaustão que causa bem estar. O sacrifício é recompensado com o prazer, assim como em um jogo.

Farias (2010) apresenta diversos depoimentos de mestres de bateria e personagens ligados às escolas de samba do Rio de Janeiro relatando, de fato, a possessão espiritual de ritmistas durante os desfiles carnavalescos.

De tempos em tempos, ouvimos falar de ter 'baixado o santo' na Avenida, isto é, de ocorrerem incorporações de entidades de origem africana nos componentes das Escolas, que cruzam a Sapucaí [sambódromo carioca] em uma espécie de transe, servindo de 'cavalo' para um Orixá" (idem, p.35).

Muitas agremiações apresentam enredos carnavalescos sobre entidades religiosas africanas, um tema recorrente no desfile das escolas de samba³². Farias lembra, ainda,

³² Após o carnaval de 2006, estive na casa de Seu Nenê, que estava inconformado com os problemas apresentados em quatro dos cinco carros alegóricos de sua escola durante o desfile carnavalesco daquele ano. O enredo da escola falava sobre Orixás, com o tema "Mama Bahia: Ópera Negra Lídia de Oxum". Seu Nenê me disse: "eu falei pro pessoal que tinha que fazer um 'trabalho', o enredo falava de Santo, por isso tivemos problema" (comunicação oral). Ou seja, para o sambista os problemas com as alegorias matildenses foram decorrentes de forças divinas e poderiam ter sido evitados com um "trabalho", isto é,

que as sedes das escolas de samba, hoje chamadas de “quadra”, na época de formação das primeiras agremiações (final dos anos de 1920) eram chamadas de “terreiro” - termo que denomina os espaços de culto na umbanda e no candomblé (idem, p.32). Ou seja, a dimensão do sagrado esteve presente na própria formação das escolas de samba.

O jornalista e pesquisador de samba José Carlos Rego comenta:

os componentes das escolas de samba eram do morro, eram pessoas humildes, muito pobres e que criaram esse instrumento [escola de samba] como forma de fazer seu lazer, como forma de passar às ruas cantando, dançando, porque isso é uma característica dos negros: *exibir-se* dançando, dançar, suar através dos tambores. Isso vem da própria *religiosidade*, vem do candomblé, da umbanda, a necessidade desse lazer, uma necessidade natural. Na etnia negra essa inclinação é sempre muito grande. O negro é festeiro, é uma raça em que o *lúdico* é uma exigência muito grande (in FARIAS, 2010, p.25, grifos meus).

O relato aponta de forma evidente a fusão das dimensões do sagrado, lúdico e espetacular: a exibição através da dança ocupando as ruas (espetacular), o vínculo com as religiões de matriz africana (sagrado) e a “exigência do lúdico”, isto é, do prazer pela festa. Ehrenreich (2010, p.215) sugere que “extrair prazer a partir de vidas sob condições de extrema dureza e opressão é uma realização considerável; alcançar o êxtase é um tipo de triunfo”.

Alguns sambistas defendem que as próprias batidas (padrões rítmicos dos instrumentos) de algumas baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro derivam de toques para os Orixás padroeiros das agremiações (idem, p.24)³³. Entretanto, a batucada não deve necessariamente estar associada a estereótipos e estigmas: o tambor sagrado, as cerimônias e rituais religiosos etc., como discutem Stasi (2004), Pinto (2001) e Meneses (2014). Carvalho (2003, p.05) comenta, ainda, sobre a transformação das músicas e tradições culturais afro-brasileiras em “fetiche cultural”. A fetichização da percussão não contribui para uma compreensão do fenômeno da batucada. As dimensões simbólicas possuem uma presença tácita na performance de uma bateria, mobilizando sentimentos variados em cada pessoa. Como aponta Geertz, “sistemas simbólicos são historicamente construídos, socialmente mantidos e individualmente adaptados” (GEERTZ, 1973, p.363)³⁴.

uma oferenda ou um ebó para os Orixás. Esta percepção do sagrado permeia de maneira intensa a cultura do samba, não apenas no âmbito da batucada.

³³ embora esse discurso esteja presente nas falas de pessoas ligadas às escolas de samba, especialmente no Rio de Janeiro, não encontrei pesquisas que analisem de forma concreta a similaridade entre os padrões rítmicos das batucadas e os toques para os Orixás.

³⁴ *Symbolic systems (...) are historically constructed, socially maintained and individually applied.*

Sobremaneira, a batucada configura espaços em que as dimensões simbólicas podem ser acessadas e externalizadas pelos movimentos corporais, aludindo a traços e reminiscências culturais ancestrais das manifestações africanas. Ehrenreich (2010, p.189) aponta que "para grupos do sul, do centro e do leste da África que falavam banto, a palavra *ngoma* pode significar 'ritual', 'culto', 'dança' ou simplesmente 'tambor'", indicando a fluidez semântica vinculada ao universo cultural africano. Do batuque à batucada, o que apreende-se da experiência corporal de bater é seu movimento, sua transitoriedade entre dimensões simbólicas, seu dinamismo enquanto manifestação constituída por processos de transculturação em que diferentes aspectos se transformam durante a própria performance, uns em *relação* aos outros. Assim como a percussão, o canto e a dança se complementam nos antigos batuques, na batucada o sagrado o lúdico e o espetacular são dimensões integradas.

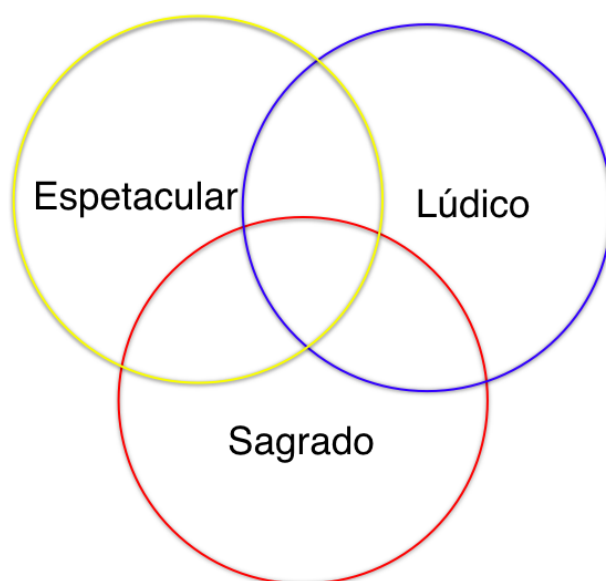


Figura 4. Dimensões simbólicas integradas na batucada.

1.2 A Batucada das Baterias de Escola de Samba

A batucada, como discutido, pode ser vista como uma experiência que extrapola o universo do samba. No entanto, ela costuma estar diretamente associada ao contexto das escolas de samba e do carnaval brasileiro - especialmente o carioca. O termo batucada, assim, remete à formação instrumental típica das baterias de escola de samba. Em pesquisa anterior (MESTRINEL, 2009 e 2010) analisei aspectos históricos da formação e transformação destes agrupamentos, com o foco na bateria da Nenê de Vila Matilde. Apresento a seguir alguns apontamentos históricos gerais sobre as baterias de escola de samba e suas principais características, especialmente em relação à instrumentação. Estas breves considerações ajudam a entender as baterias estudadas nesta tese, além de serem úteis para as análises musicais na segunda parte do trabalho.

Considerações históricas e organológicas

A pioneira escola de samba - "Deixa Falar" - foi fundada em 1928 por um grupo de sambistas no bairro carioca do Estácio de Sá. Os "bambas do Estácio" deram início a uma série de transformações no ritmo do samba, a partir de um conjunto instrumental de percussão que daria origem ao termo "bateria de escola de samba". As escolas adotaram o formato de cortejo processional em suas apresentações pelas ruas, seguindo o modelo dos ranchos e corsos carnavalescos cariocas do início do século XX. Ismael Silva, um dos principais nomes dos "bambas do Estácio", explicava: "é que quando eu comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua... O estilo não dava pra andar" (in CABRAL, 1996, p.28). A evolução no formato de cortejo rompe com a formação em roda - característica de estilos de samba mais antigos - e com a dança em par dos salões cariocas, onde dançava-se especialmente o maxixe e suas variações. A mudança do contexto "espacial" resultou em transformações musicais do samba, que se adaptava às necessidades do desfile das escolas de samba. Assim, os batuqueiros desenvolviam novos instrumentos e formas de tocar.

O samba passou a contar com uma marcação rítmica mais evidente que, teoricamente, facilitava o desfile dos componentes pelas ruas. Nesse sentido, o surdo -

tipo de tambor grave³⁵ - passa a ter grande importância na batucada, tocando um padrão rítmico que apoiava a evolução dos foliões, dando suporte ao andamento dos desfiles. Embora o surdo tenha se tornado um instrumento emblemático da batucada, as primeiras baterias das escolas de samba cariocas contavam com uma instrumentação leve, a base de tamborins, latas de manteiga, cuícas e pandeiros (COSTA & GONÇALVES, 2000, p.12), tocados por um grupo reduzido de batuqueiros. Candeia & Isnard (1979) contam que os primeiros instrumentos da tradicional escola de samba Portela eram fabricados em seu barracão: “surdos, caixas, adufos, pandeiros, tamborins”. A instrumentação das baterias tinha que ser equalizada com o canto dos sambistas e pastoras - que inicialmente não contavam com microfones e amplificação elétrica -, o que resultava em grupos reduzidos.

O crescimento das escolas de samba em seu número de componentes, tamanho das alegorias e estrutura organizacional, foi levando ao consequente crescimento das baterias. Este processo se acentua, especialmente, na década de 1970, criando a necessidade de uma batucada mais potente que pudesse ser ouvida pelos milhares de componentes das agremiações carnavalescas. As baterias passam a contar com dezenas de percussionistas - os chamados "ritmistas". Paulatinamente, alguns instrumentos mais leves (como o pandeiro) foram perdendo espaço dentro de um conjunto instrumental formado por peças com maior volume e projeção sonora.

O regulamento do concurso carnavalesco entre as escolas de samba, desde o início da competição entre as agremiações, determina uma série de parâmetros que balizam os desfiles, influenciando a configuração instrumental e a performance das baterias. Ou seja, a regulamentação acarreta em uma padronização de diversos aspectos da batucada. Os ritmistas passaram a se organizar em naipes, com uma instrumentação padrão estabelecida nas baterias cariocas e posteriormente em todo o Brasil: surdos, caixas, repiniques, tamborins, chocalhos, agogôs e cuícas. Algumas baterias possuem naipes peculiares, como a Bateria da Império de Casa Verde (de São Paulo) que utiliza a guira (tipo de reco-reco metálico de origem dominicana). Algumas baterias utilizam um naipe de timbau, ou de atabaques (eventualmente de djembês). A frigideira está presente em algumas batucadas, bem como outros tipos de reco-reco e o xequerê. O agogô de quatro bocas é utilizado com frequências em diversas baterias, substituindo a versão mais antiga com duas campanas (que segue presente em algumas batucadas). Alguns grupos

³⁵ A presença do surdo e da caixa remete à influência das bandas militares, tipo de formação instrumental importante para o desenvolvimento da música popular brasileira no início do século XX.

possuem, ainda, prato-a-dois. Sobremaneira, a instrumentação padrão segue os preceitos do regulamento carnavalesco e tem como peças obrigatórias - ou "básicas" - o surdo, a caixa, o repinique, o tamborim e o chocalho (também chamado de ganzá).

A instrumentação e as formas de tocar estão totalmente vinculadas. A partir de 1970 os desfiles das escolas de samba passam a ter um limite de tempo, o que levou as baterias a acelerarem seu andamento, afim de incentivar uma evolução mais ágil dos componentes das agremiações. O andamento mais rápido foi um aspecto determinado não apenas pelo inchamento das escolas e limitação de tempo - explicação consensual entre os sambistas -, sendo influenciado também por mudanças nos próprios instrumentos.

Mestre Marçal, considerado um dos maiores mestres de bateria de todos os tempos, comentava:

a diferença no som [das baterias] é também por causa das baquetas, que eram menores um palmo e um pouco mais finas, da grossura de um cigarro. Agora são enormes, de náilon e flexíveis. O resultado é um som estalado que parece um pedaço de pau batendo em outro. O som era mais grave, tinha som de pele. Hoje usa-se até pele de náilon, que não tem som. Você dá e não vibra, morre. O couro ressoa. Mudou também a maneira de tocar (in CABRAL, 1996, p.102)³⁶.

Assim, as novas tecnologias de fabricação de peles e baquetas sintéticas transformaram a sonoridade das batucadas (MESTRINEL, 2009; COSTA, 2000). A introdução de peles sintéticas (de náilon) em detrimento de couro animal nas caixas, repiniques e tamborins - posteriormente também na pele inferior dos surdos -, mudou o timbre destes membranofones e conseqüentemente da bateria como um todo. As peles sintéticas foram adotadas por sua resistência à água, que evita a "perda de afinação" com as frequentes chuvas do período carnavalesco. Além disso, as peles de plástico são mais fáceis de manusear (não precisam ser empachadas como o couro) e tornam mais simples a manutenção das peças da bateria. Nesse sentido, o crescimento das baterias influenciou a adoção das peles sintéticas, que facilitam o trabalho do mestre e diretores responsáveis pela manutenção dos instrumentos - em grande quantidade.

³⁶ Olavo Alén, musicólogo cubano, sugere que o uso de baquetas para tocar tambores (nas músicas afro diaspóricas) seja um "traço" da cultura européia, possivelmente devido a uma "obsessão" do europeu em homogeneizar o timbre de seus instrumentos musicais. O pesquisador afirma que o uso das mãos diretamente nas peles dos membranofones permite a obtenção de diversos timbres em um só instrumento (ALÉN, 2011, p.24). No entanto, nas baterias de escola de samba, nota-se uma enorme variedade timbrística advinda do uso de diferentes tipos de baquetas e da combinação de baqueta e mão em alguns instrumentos (como o repinique). A citação de Mestre Marçal aponta como mudanças nas baquetas causam "diferença no som" das batucadas.

Por outro lado, esse tipo de pele apresenta uma melhor sonoridade em afinações mais altas, isto é, agudas. Afinações médias ou graves com este tipo de membrana resultam em um som metálico (como de uma lata), com ressonância de muitos harmônicos e pouca definição dos ataques. Ou seja, com a adoção das peles sintéticas há uma mudança, também, na afinação, que passa a ser mais aguda. Dessa forma, a ressonância de cada tambor torna-se mais curta, com sons *stacato*, fazendo os naipes soarem com maior clareza e definição em meio ao conjunto completo da bateria. Isso permite que o ritmo em andamentos mais acelerados não “embole”, já que a sustentação de cada som das batidas dos instrumentos não se sobrepõem (como comenta Marçal: “você dá e não vibra”). Assim, tocar um ritmo em andamento acelerado se torna mais viável com as afinações agudas das peles sintéticas.

Portanto, a aceleração do andamento da batucada se justifica por uma combinação de fatores: (i) o limite de tempo do desfile pelo regulamento, (ii) a grande quantidade de componentes das escolas e (iii) uma afinação mais aguda em função do uso de peles sintéticas. De fato, estes fatores estão interligados, se afetam mutuamente e ilustram o dinamismo das transformações das baterias - dos instrumentos e da forma de tocar.

Uma bateria é coordenada pelo mestre, que pode contar com uma equipe de diretores. Os ritmistas se organizam em fileiras e nas grandes baterias há um corredor de circulação por onde transitam mestre e diretores, regendo a batucada com sinais gestuais e sons de apito. Os naipes se dividem em duas grandes categorias: os *pesados* (ou a cozinha) e os *leves*. Os instrumentos pesados tocam ininterruptamente suas batidas, enquanto os leves executam diversas variações de seus padrões rítmicos básicos e, de acordo com o arranjo musical, param de tocar em alguns momentos.

Os pesados são os maiores responsáveis pela manutenção constante do ritmo, da batucada em si, e são formados por surdos - geralmente divididos em três vozes³⁷ -, repiniques e caixas. Os leves são formados por tamborins e chocalhos, contando frequentemente com agogôs e cuícas. Outros instrumentos convencionais deste tipo de naipe são frigideiras, xequerês, prato-a-dois e reco-reco. Os leves (na Vila Matilde também chamados de “perfumaria”³⁸) costumam ficar posicionados na frente da bateria, organizados em filas homogêneas, e os pesados atrás em filas mistas.

³⁷ A Bateria da escola de samba Estação Primeira de Mangueira é uma exceção, e apresenta apenas duas vozes de surdo: “Surdo Um” e “Surdo Mór”.

³⁸ Segundo Mestre Markão, da Nenê de Vila Matilde. Zé da Rita, experiente ritmista matildense, também relata o antigo apelido de “metaleira” para os naipes leves, devido à sonoridade dos instrumentos feitos de metal (agogôs, ganzás, frigideiras etc.).

Os surdos - maiores e mais graves instrumentos de uma bateria - se dividem entre "primeira" (ou marcação), "segunda" (ou resposta) e "terceira" (ou corte), do mais grave para o mais agudo³⁹. O surdo de primeira costuma apresentar pele de couro animal (de cabra) na parte de cima e pele de náilon na parte de baixo, com diâmetros que variam de vinte e quatro a vinte e nove polegadas (eventualmente utiliza-se couro animal dos dois lados do instrumento). Os surdos de segunda possuem os mesmos tipos de peles, com diâmetros que variam de vinte e duas a vinte e quatro polegadas. Os surdos de terceira apresentam diâmetros de dezoito e vinte polegadas, em geral, também com peles de couro animal em cima e náilon embaixo. Estes membranofones ficam pendurados ao corpo por correias de ombro chamadas "talabarte", e são tocados com uma baqueta de madeira grossa com ponta de feltro (que varia de tamanho de acordo com cada voz de surdo), também chamada de "maceta". Os surdos de primeira e segunda costumam ficar posicionados nas pontas da bateria, alternadamente. Os terceiros, geralmente, ficam no meio dos naipes pesados, "fechando" as laterais do corredor formado no meio do grupo, ou espalhados entre caixas e repiniques (ver figura 6 na página 67).

Os repiniques possuem pele de náilon do dois lados, com diâmetro de doze polegadas e, embora façam parte dos naipes pesados, possuem uma afinação bem mais aguda que os surdos. São pendurados por um talabarte e tocados com uma mão percutindo diretamente na pele e outra portando uma baqueta de madeira (mais fina que as de surdo). Existe um tipo de repinique grande chamado de "ripa mór", ou "charutão": consagrado pela bateria da Beija Flor de Nilópolis, ele apresenta um bojo mais alto e pele com medida de quatorze ou dezesseis polegadas. Os repiniques ficam espalhados nas filas dos naipes pesados, no meio e no fundo da bateria. Há um pequeno grupo de ritmistas deste naipe que ficam bem no centro da bateria - nas laterais do corredor - e são responsáveis por tocar frases introdutórias que convocam o conjunto da bateria para iniciar o ritmo coletivo. Estes trechos são conhecidos como "chamada" ou "subida" e os ritmistas que os executam são os "repinique solo", ou "repinique de bossa" (CASTRO, 2016, p.70). O repinique também costuma ser chamado de repique, ripa ou repilique.

As caixas apresentam diferentes modelos e técnicas de execução (bem como variados nomes que as designam). A caixa de guerra possui pele de náilon de quatorze polegadas, fica pendurada por talabarte no ombro e é tocada com duas baquetas de madeira. A malacaixeta possui diâmetro de doze polegadas, um bojo às vezes mais alto

³⁹ A bateria carioca da Mocidade Independente de Padre Miguel tem uma "afinação invertida": os surdos de segunda são mais graves que os de primeira.

que o da caixa de guerra, e pode ser tocada “em cima”, isto é, apoiada no antebraço, perto do ombro, sem necessidade de talabarte. Neste caso utiliza-se uma baqueta menor na mão do braço que apoia o instrumento (o esquerdo para ritmistas destros). O taról costuma apresentar a mesma medida da malacaixeta, mas tem um bojo mais fino e sempre é tocado “em cima”. Em todos os modelos de caixa, sobre a pele de cima (de ataque), ficam recostados os chamados “bordons”, fios metálicos idênticos às cordas graves de um violão. A cada golpe na membrana, os bordons vibram e criam uma sonoridade chiada. As caixas formam o naipe mais numeroso da bateria, geralmente formando filas mistas com repiniques e surdos de terceira no meio e no fundo da bateria.

Nos naipes leves, o tamborim é um instrumento fundamental e emblemático do samba. Possui pele de náilon de seis polegadas com afinação aguda. Ele é tocado com um tipo de baqueta flexível, formada por uma ou algumas varetas de plástico agrupadas. Seu naipe costuma se posicionar na frente da bateria e é o mais numeroso dentre os leves. Os chocalhos, ou ganzás⁴⁰, são idiofones de entrechoque. O modelo mais utilizado é o chamado ganzá de platinela (ou chocalho rocar), com uma estrutura de madeira ou alumínio onde ficam presas as platinelas. Assim como os demais instrumentos leves, geralmente formam filas na parte frontal da bateria. O tipo de agogô mais utilizado pelas baterias das principais agremiações é o modelo com quatro campanas - agogô de quatro bocas. Este instrumento foi criado na década de 1970 no bairro carioca de Madureira por Edgar Telles Filho (Edgard do Agogô) e se popularizou na escola de samba Império Serrano. As cuícas são bastante comuns na formação consagrada das baterias e em geral formam a primeira fila de instrumentos do conjunto. Sua sonoridade bastante peculiar e expressiva advém da fricção de um tecido em uma vareta de madeira (gambito) presa à parte interna da pele, que emite sons similares a gemidos, com afinação aguda.

Assim, uma típica bateria de escola de samba possui instrumentação e sonoridade padrão formadas pela combinação dos naipes leves e pesados. Cada instrumento tem um timbre peculiar, uma afinação e uma maneira de ser tocado. Estas características moldaram-se dinamicamente ao longo da história, seguindo as transformações do carnaval e as necessidades do desfile das escolas de samba.

Entendo que estes grupos podem ser chamados simplesmente de *bateria de samba*, já que não estão restritos às escolas de samba. Como apontado, a batucada está

⁴⁰ No Rio de Janeiro se faz uma distinção entre ganzá e chocalho, o primeiro se refere ao tipo fechado com algum material dentro (chumbinho ou sementes) que ressoa no bojo metálico, enquanto o segundo é o modelo com platinelas. Existem muitas formas de nominar os instrumentos de samba, com diferenças regionais ou mesmo entre cada escola.

presente nas beiras dos campos de futebol de várzea, nas arquibancadas dos estádios e ginásios (em jogos profissionais e amadores), nos blocos de rua e em manifestações políticas. Com a instrumentação típica das baterias das escolas, alguns grupos como a Bateria Alcalina interpretam não apenas o ritmo de samba, embora a sonoridade da batucada, nestes casos, mantenha uma associação com este ritmo. Como discutido anteriormente, a batucada pode ser vista, em última instância, como prática coletiva de percussão.

Mais do que pela instrumentação, este tipo de fazer musical se define por um conjunto de fatores ligados às formas de tocar, aos padrões rítmicos e relações que estes estabelecem entre si, à movimentação corporal durante a prática, entre outros aspectos discutidos na segunda parte deste trabalho.

1.3 A Bateria de Bamba da Nenê de Vila Matilde

Apontamentos históricos

A Nenê de Vila Matilde é uma tradicional escola de samba paulistana, fundada em 1949 na zona leste de São Paulo (no bairro homônimo) por Alberto Alves da Silva, o Seu Nenê, com familiares e amigos de bairro. O grupo se reunia aos finais de semana para cantar samba e brincar a tiririca, um jogo de pernadas, geralmente feito ao som de batucada (SANTOS, 2015). Na época, Alberto Alves era conhecido como "Nenê do Pandeiro" e o fato do maior líder da escola ser um experiente percussionista certamente colaborou para que a batucada da Nenê de Vila Matilde se destacasse (MESTRINEL, 2009, p.123). Essa escola, desde sua fundação, sempre teve na bateria sua maior força (SIMSON, 2007) e a "batucada da Vila" é considerada uma das mais tradicionais de São Paulo. A "Bateria do Nenê", como costumava ser chamada antigamente, era muito respeitada, conforme aponta diversos depoimentos de sambistas. Mestre Lagrila contava que "a bateria da Nenê sempre marcou pelo seu balanço, pelo seu suingue" e por ter exímios ritmistas.

É comum as baterias de escola de samba terem um apelido, geralmente associado às suas características musicais ou históricas. Assim, no final da década de 1990 a bateria da Nenê passa a ser chamada de *Bateria de Bamba*, devido à grande proficiência musical de seus membros, à sua "malandragem de samba"⁴¹. "Bamba" se refere a uma pessoa muito competente no universo do samba, seja como compositor(a), instrumentista, dançarino(a) ou intérprete. Segundo Lopes (2012, p.41) a palavra tem origem do quimbundo "mbamba" e designa um mestre ou pessoa insigne.

A Nenê é uma escola marcada pela recorrência de enredos (temas) vinculados à cultura negra. "Casa Grande e Senzala", de 1956, deu origem ao primeiro samba enredo de São Paulo, isto é, o primeiro samba composto a partir de um enredo específico, fato emblemático da linha temática matildense. "Chica da Silva" (1959 e 2012), "Exaltação à raça de um Brasil gigante" (1975), "Palmares, raiz da liberdade" (1982), "Narciso Negro" (1997), "Baobá de Moçambique" (2015), entre outros, ilustram a recorrência e apreço da agremiação pela cultura negra. Há um discurso muito presente entre os componentes da escola sobre a

⁴¹ na sessão "Mestre de Bateria" este termo será retomado e explicado.

“negritude” e Seu Nenê costumava dizer que a proficiência de sua bateria se devia à presença majoritária de afrodescendentes no quadro de ritmistas.

É possível identificar três fases principais da bateria matildense, consonantes com os momentos históricos do Carnaval paulistano: primeira fase entre 1949 e 1970, segunda fase entre 1971 e 1982 e terceira fase a partir de 1983 (MESTRINEL, 2009)⁴². A primeira fase da bateria matildense é marcada pela influência dos Cordões Carnavalescos, tipo de agremiação que protagonizou a festa de Momo paulistana por alguns anos (MESTRINEL, 2010). O comando da bateria da Nenê estava nas mãos de um “apitador” (figura substituída posteriormente pelo “mestre”) e o ritmo e instrumentação musical continham traços característicos dos Cordões. Na segunda fase, a bateria sedimenta características cariocas em seu ritmo e se transforma em meio à nova lógica empresarial das agremiações carnavalescas. A terceira fase é marcada pelo crescimento da bateria e muitas trocas no comando do grupo. Sobremaneira, neste período é notável a presença recorrente da família Romano no comando da bateria. Claudemir Romano comandou a batucada de 1984 até 1997 e seu irmão Pascoal de 1998 até 2006. Em 2007 Claudemir retoma a liderança da bateria, mas permanece no posto por apenas um carnaval. Em 2008 e 2009 Pelegrino assume a bateria, mantendo o mesmo estilo de seus antecessores, com os quais tinha grande afinidade pessoal (inclusive ele tinha sido diretor de Pascoal e Claudemir). Nos carnavais de 2010 e 2011 o ritmo fica sob comando de mestre Teco, que promove uma renovação no quadro de ritmistas.

A partir de 2010, com a morte de Seu Nenê, a batucada matildense sofre novas modificações, especialmente durante a liderança do mestre Renato nos carnavais de 2012 e 2013. Este mestre rompe com algumas características históricas da bateria da Nenê ao propor arranjos padronizados no naipe do surdo de terceira (“terceira desenhado”) e a execução de breques (convenções) mais longos e complexos. Renato foi substituído por Markão, que comandou o ritmo matildense de 2015 a 2017. Este jovem mestre seguiu uma linha inovadora, mas manteve antigos membros e experientes ritmistas da escola em sua diretoria, responsáveis por manter aspectos musicais “tradicionais” da agremiação. O lema de mestre Markão foi emblemático de sua concepção: “Inovação sem perder a tradição”. Após o carnaval de 2017 Markão deixa o comando da bateria, assumido novamente por Pascoal. Este, buscou reintroduzir características “mais antigas” que teriam “se perdido” (segundo depoimento do

⁴² Nesta fase, em 1985, a escola matildense realizou um de seus maiores feitos: desfilou na Marquês de Sapucaí, sambódromo carioca (ver MESTRINEL, 2009, p.92).

mestre), como uma afinação mais grave dos surdos e breques mais simples. É provável que a partir de 2010 uma nova fase da Bateria de Bamba tenha começado⁴³.

O ciclo carnavalesco

A bateria da Nenê está inserida dentro do ciclo carnavalesco, que dura um ano. Nas semanas subsequentes ao desfile, a diretoria da escola de samba começa a trabalhar para definir o enredo do próximo carnaval. Os dirigentes buscam patrocinadores e apoiadores que possam contribuir financeiramente com a escola, o que é determinante na escolha do tema. Os “enredos patrocinados” são comuns em várias agremiações e a Nenê de Vila Matilde também utiliza-se frequentemente desta prática. O tema determina todo o trabalho do “carnavalesco”, responsável pela criação visual das fantasias e alegorias. O enredo é “contado” na avenida através do desfile de mais de trinta alas: baianas, passistas, velha-guarda, ala de crianças, entre outras, além de casais de mestre-sala e porta-bandeira, e comissão de frente. A agremiação desfila com cinco carros alegóricos e cerca de três mil e quinhentos componentes.

A bateria, depois do carnaval, costuma fazer uma pausa em suas atividades e retoma os ensaios por volta de maio. Nesta época, o enredo pode ou não estar definido. Nessa retomada, paralelamente aos ensaios ocorre um trabalho de formação de ritmistas, através da Escolinha de Bateria. A bateria principal (Bateria de Bamba), neste período, ensaia às quartas feiras e aos sábados novos ritmistas têm a oportunidade de aprender a tocar, sendo que alguns passam a integrar a chamada “Bateria Mirim”. Nos ensaios da Bateria de Bamba, trabalha-se basicamente o ritmo e algumas convenções: os breques e viradas. Há uma frequência mais baixa de ritmistas e a batucada conta com cerca de cinquenta ritmistas por ensaio.

Após a escolha do tema - enredo - para o desfile carnavalesco, no mês de agosto começa a chamada “disputa do samba enredo”, um concurso interno entre os compositores da escola. Esta disputa começa com uma seleção prévia feita pela diretoria matildense, que escolhe cerca de dez sambas a partir de gravações enviadas pelos compositores. Estes, compõem a partir de uma “sinopse”, um documento elaborado pela diretoria e pelo carnavalesco, que define os principais pontos do enredo que devem fazer parte da letra do samba. Com a definição das músicas que entrarão na disputa, semanalmente os sambas são

⁴³ Este trabalho não pretende se atentar a aspectos históricos e, portanto, não me deterei neste tipo de análise.

apresentados ao vivo na quadra, para um corpo de jurados formado por diretores da escola. A bateria acompanha os intérpretes na disputa ao vivo, em eventos abertos ao público. Assim, no segundo semestre do ano a bateria passa a tocar duas vezes por semana. O período de disputa do samba dura cerca de um mês e meio e em meados de setembro, após a escolha do “hino do carnaval”, a bateria (e toda a escola) começa a ensaiar especificamente para o próximo desfile.

Neste momento, mestre e diretores de bateria definem o arranjo da batucada que será apresentado na avenida (no sambódromo), compondo “desenhos” e “breques” tocados pelos naipes, que muitas vezes dialogam com a temática escolhida para aquele carnaval. O mestre e diretores podem utilizar ideias de arranjo de batucada que já vinham desenvolvendo com a bateria antes da escolha do samba enredo, adequando-as à composição vencedora da disputa. Após a definição do samba enredo, a bateria principal passa a realizar dois ensaios semanais: às quartas feiras e aos domingos - neste dia juntamente com a ala musical e demais componentes da escola. Em ambos os encontros, a bateria trabalha exclusivamente o samba enredo daquele ano. Às quartas-feiras, geralmente são trabalhados alguns aspectos específicos do arranjo rítmico, fazendo ajustes necessários em cada naipe de instrumentos. Nestes ensaios, a bateria costuma sair à rua de sua quadra.

Por volta de novembro, os dois ensaios semanais passam a ser “ensaios gerais”, isto é, com todos os componentes da agremiação e “time de canto” - a ala musical formada por intérpretes, cavaquinistas e violonistas. Nesta época o arranjo da bateria já está totalmente definido e há um aumento do número de ritmistas que frequentam os ensaios. Neste período é comum a bateria se apresentar em festas de outras escolas de samba, tocando nas quadras das agremiações “co-irmãs”.

Em janeiro, começam os “ensaios técnicos”, realizados no sambódromo do Anhembi. Em três datas, a escola matildense faz um ensaio geral para o desfile, levando boa parte de seus componentes para a avenida (porém sem as fantasias e alegorias). Nestas ocasiões, a bateria conta com um grande contingente de ritmistas e tem a oportunidade de ensaiar a evolução, isto é, seu deslocamento pela avenida. Em alguns anos há um ou dois ensaios técnicos apenas da bateria, também no sambódromo. Com função similar à do ensaio técnico, a diretoria da Nenê organiza esporadicamente os chamados “ensaios de rua”, realizados na rua da quadra matildense.

Alguns dias antes do desfile há a entrega da fantasia para os ritmistas, um momento muitas vezes conturbado na agremiação matildense. Os batuqueiros desfilam “de graça”, isto é, não pagam por sua indumentária (diferente de outras alas da escola). Então há uma grande

expectativa para obter a “fanta” (diminutivo de fantasia), o que garante a participação no desfile. O mestre e diretores de bateria utilizam a fantasia como uma espécie de “moeda de troca” para cobrar dos ritmistas um bom desempenho musical e frequência regular aos ensaios. Quem não está “comparecendo”, corre o risco de ficar sem a fantasia. A indumentária é entregue na própria quadra.

No dia do desfile os ritmistas se reúnem na sede e vão para o sambódromo em ônibus cedidos pela Prefeitura Municipal. Cada um é responsável por carregar sua fantasia e se vestir adequadamente para o desfile. No Anhembi, a bateria se prepara na área de concentração, onde fica estacionado um caminhão baú com os instrumentos da escola. As alas são formadas neste espaço e ali a bateria realiza seu primeiro “esquenta”, isto é, uma batucada introdutória. No momento do desfile a bateria atua como um “coração pulsante” da agremiação pelos sessenta e cinco minutos na passarela do samba. Na dispersão, espaço no final da avenida, encerra-se o ciclo do carnaval. Ainda há a divulgação do resultado do desfile (na terça-feira de carnaval) - caso a escola fique entre as cinco primeiras colocadas, participa do “desfile das campeãs” (na sexta-feira subsequente ao feriado carnavalesco). Sobremaneira, o dia do desfile principal é considerado o fim do ciclo carnavalesco anual.

A batucada tradicional da Nenê de Vila Matilde

Em pesquisa anterior identifiquei as principais características da batucada matildense, apontando aspectos da instrumentação, afinação, andamento, forma musical, aspectos interpretativos e coordenação do mestre (ver MESTRINEL 2009, p.138-152). Quanto à instrumentação, a bateria da Nenê utiliza surdos com diâmetros grandes (bojo e peles maiores): surdo de primeira com medidas entre vinte e seis e vinte e nove polegadas, surdo de segunda com vinte e quatro polegadas e surdo de terceira com vinte polegadas. O naipe de caixa é formado por caixas de guerra de quatorze polegadas e taróis⁴⁴ (malacaixetas de doze polegadas) tocados sempre “embaixo” (pendurados ao ombro por talabarte). Atualmente a

⁴⁴ na Nenê utiliza-se o termo taról para designar as caixas de forma geral, independente se é uma malacaixeta, uma caixa de guerra ou o próprio taról (descrito anteriormente). Nas baterias de escola de samba é bastante comum haver variações nas nomenclaturas dos instrumentos, bem como em termos que se referem à prática musical.

bateria da Nenê desfila no Carnaval paulistano com cerca de duzentos ritmistas⁴⁵, sendo: nove surdos de primeira, nove surdos de segunda, dezesseis surdos de terceira; setenta caixas, vinte repiniques; trinta e seis tamborins, doze agogôs, doze cuícas e vinte e quatro ganzás (o grupo vem utilizando, mais recentemente, quatro ripas-mór). A bateria se organiza em fileiras com os naipes leves posicionados à frente e os pesados ao fundo, estes dispostos de forma mista (formação mais comum das baterias de escola de samba). O mestre e diretores se posicionam à frente e no meio dos ritmistas, com seus apitos. As imagens a seguir ilustram uma formação modelo da Bateria de Bamba (legenda, organograma e foto).











LEVES		PESADOS	
Cuíca		Repinique	
Agogô		Caixa	
Chocalho		Surdo 3a	
Tamborim		Surdo 2a	
		Surdo 1a	
Apito			

Fig.5 Legenda dos instrumentos

⁴⁵ o número oficial do desfile 2017 foi 208 ritmistas. No entanto alguns podem faltar, outros chegam "na última hora", o que impede de definir um número exato e preciso.

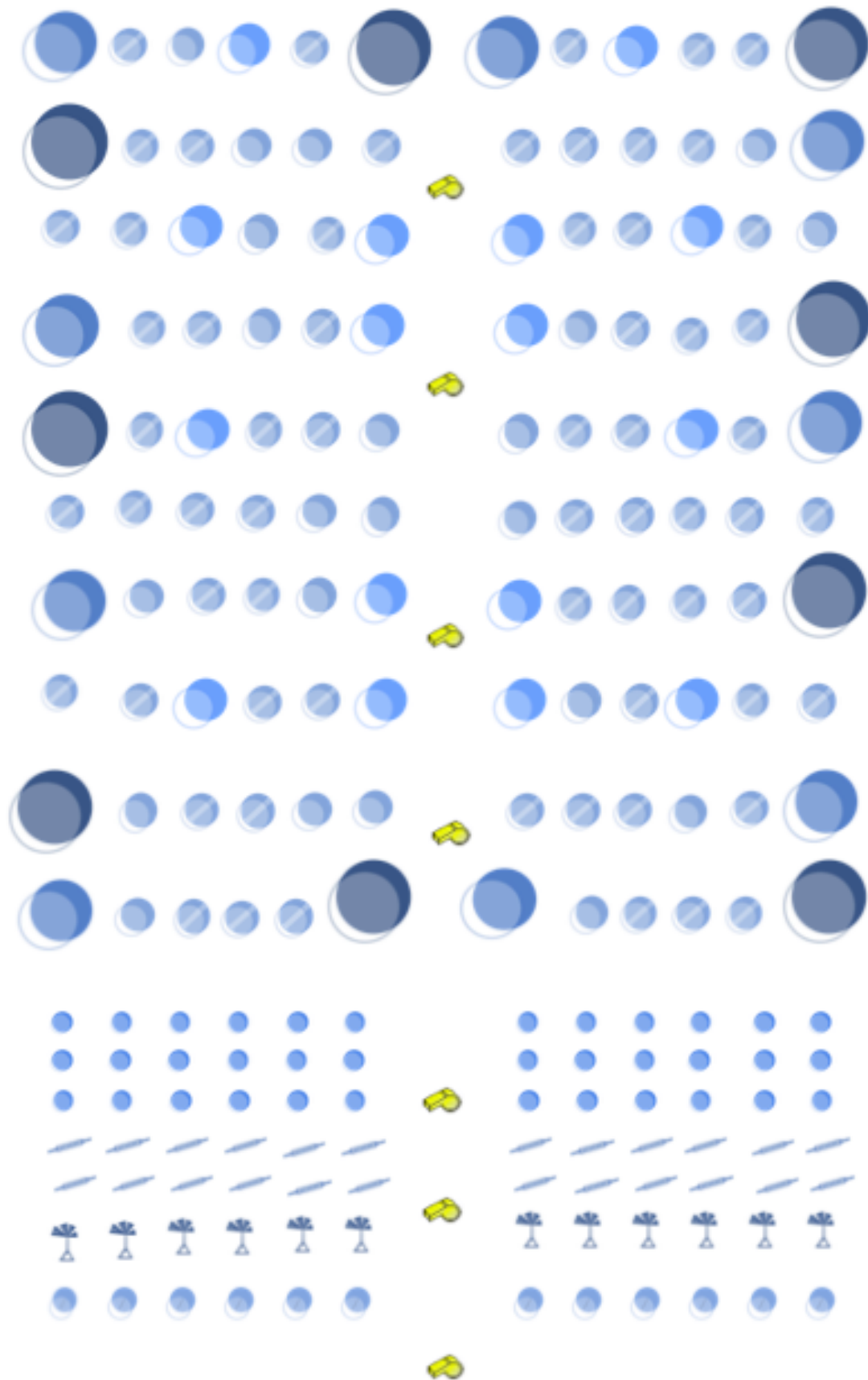


Figura 6. Organograma da formação da Bateria de Bamba, vista de cima (parte frontal embaixo).



Figura 7. Bateria de Bamba sendo montada para ensaio técnico no sambódromo do Anhembi em janeiro de 2017.

A afinação da bateria da Nenê tende a ser grave, especialmente nos surdos, caracterizando sua batucada como *pesada*. O andamento do ritmo pode variar, mas a bateria matildense tende (historicamente) a tocar em um tempo mais lento - emblemático de sua *cadência*. As principais características rítmico musicais da batucada da Vila se devem à sua batida de caixa e surdo de terceira, conforme o relato de diversos ritmistas e mestres matildenses. Estas batidas são determinantes na *identidade* musical da bateria da Nenê, responsáveis, em grande parte, pelo balanço, ou *suingue* de seu ritmo. O padrão rítmico da caixa é singular da Nenê de Vila Matilde, isto é, *diferente* de todas as outras baterias de escola

de samba. Mestre Markão comenta sobre a batucada matildense: “aqui é diferente, não sei o que tem aqui, acho que é a magia da escola, o axé que a escola tem. É um suingue que vou te falar! Aqui é totalmente diferente “ (entrevista concedida ao autor).

Assim, a batucada matildense pode ser caracterizada como “pesada”, “cadenciada”, “suingada” e “diferente”. A afinação grave e andamento mais lento são aspectos associados às baterias tradicionais, isto é, com uma longa trajetória no carnaval. As peculiaridades da batucada matildense se apoiam em aspectos ligados à "oralidade, sonoridade, rítmica e corporeidade" (idem, p. 154-157). Nas análises musicais mais à frente, estas características e terminologias são explicadas com exemplos concretos. Na parte “Reverberações de saberes” faço uma discussão mais aprofundada sobre as características da Bateria de Bamba, a partir da concepção musical de alguns mestres.

Em suma, a Nenê de Vila Matilde possui uma batucada *tradicional*.

1.4 A Bateria Alcalina

Breve histórico

A Bateria Alcalina surgiu em 2003 no campus da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Ela faz parte do Bloco União Altaneira, que desfila no carnaval de rua do distrito campineiro de Barão Geraldo. O nome "Alcalina" vem da grande disposição do grupo, acostumado a tocar com "muita energia" e por bastante tempo seguido, numa alusão às baterias (pilhas) alcalinas. O grupo surgiu como uma bateria universitária vinculada ao Instituto de Artes da Unicamp, mas em pouco tempo se tornou um atuante grupo cultural de Campinas, extrapolando os limites da Universidade. Desde o início de sua trajetória, a Alcalina se propôs a tocar vários ritmos além do samba, adquirindo uma identidade *criativa*.

Em 2003, eu e alguns estudantes da Unicamp tentávamos fundar a Associação Atlética Acadêmica das Artes (AAAA) e formar uma bateria era parte deste projeto. No entanto, a empreitada não teve continuidade no âmbito esportivo e os participantes passaram a se focar exclusivamente na organização de rodas de samba, ensaios e apresentações de batucada⁴⁶. O grupo se encontrava semanalmente para tocar, criar ritmos e convenções musicais, sem muitas pretensões. A "Bateria do IA" - internamente apelidada de "Bateria Duracel" - começou a ser chamada para tocar em jogos universitários, fazendo uma *batucada de torcida*, isto é, incentivando os atletas durante as competições. A participação no torneio estudantil Internutri 2004, em Avaré (SP) rendeu o convite para o grupo se apresentar na quadra da escola de samba paulistana Tom Maior, em um encontro de baterias universitárias. Nesta ocasião, o grupo escolheu seu nome definitivo: Bateria Alcalina⁴⁷.

Em 2005, eu e alguns ritmistas da Alcalina começamos a frequentar a bateria da Nenê de Vila Matilde. Tal fato foi um marco na história do grupo, que passou a contar com um referencial de batucada de alto nível. A Alcalina adotou a batida de caixa matildense e reorganizou algumas de suas práticas. Alguns ritmistas trocaram de instrumento, a afinação foi aperfeiçoada e buscou-se um melhor equilíbrio entre a quantidade de peças em cada naipe.

⁴⁶ Foi relevante a experiência musical e performática que alguns membros fundadores tinham com o extinto grupo de marchinha carnavalesca FazFarra. Além disso, a Alcalina contou com um apoio logístico fundamental da Bateria Valorosa (vinculada à Atlética do Instituto de Computação), que emprestava seus instrumentos para a recém formada batucada.

⁴⁷ o apelido "Duracel" não era viável pois já era usado por outra bateria universitária.

A influência da batucada da Nenê representou uma melhoria sensível na qualidade musical da Bateria Alcalina. Ainda neste ano, o grupo montou o espetáculo de rua “Panacéia”, juntamente com artistas circenses, atores e bailarinas. Esta experiência seria fundamental para a posterior inserção do grupo no contexto carnavalesco.

No fim de 2006 a Alcalina funda o Bloco Cultural União Altaneira, em parceria com outros grupos e coletivos culturais de Campinas: Grupo Semente de Esperança (capoeira e dança, liderado por Mestre Jahça), Ponte pra Lua (circo), Bateria Pública (batucada)⁴⁸, além de artistas plásticos responsáveis pelas alegorias e indumentária do bloco - o chamado “barracão altaneiro”⁴⁹. Posteriormente foi criada uma ala de dança, apelidada de Maré Altaneira⁵⁰, e uma ala musical de compositores⁵¹. A criação do bloco marca uma ruptura mais efetiva com o modelo de bateria universitária: a Alcalina passa a organizar suas atividades em função do calendário carnavalesco e não mais de torneios esportivos estudantis. O União Altaneira desfila pela Avenida Santa Isabel, no distrito de Barão Geraldo, e vem agregando diversos compositores, músicos e artistas de Campinas⁵².

Aos poucos, a Bateria Alcalina começa a ser reconhecida por sua proposta musical criativa, passando a ser convidada regularmente para eventos culturais da cidade: Lavagem das Escadarias da Catedral (comunidades religiosas de matriz africana), Arraial Afro-Julino da Comunidade Jongo Dito Ribeiro (na Fazenda Roseira), Balaio das Águas (festa do terreiro de candomblé e afoxé Ibaô) e Marcha de Zumbi (no dia da consciência negra), para citar os mais representativos. O grupo também passa a atuar profissionalmente em diferentes tipos de apresentações, além de seguir participando de eventos acadêmicos. A proposta criativa de sua batucada permitiu ao grupo tocar com diferentes músicos e bandas, com destaque para a apresentação em 2008 com o músico Paulo Moura (no sexagésimo encontro da Sociedade Brasileira para Progresso da Ciência - SBPC). A Alcalina também se apresentou com as bandas Eletrogroove, Projeto Fuá e Èkó Afrobeat (participando da gravação da faixa “Sambou África”

⁴⁸ Este grupo atuou de 2003 a 2008 na Unicamp e na comunidade da Vila Padre Anchieta. Ali, o bloco União Altaneira seria acolhido pela família de Edna e Bráz, que se tornariam a “mãe” e o “pai” do grupo.

⁴⁹ Os principais artistas que fizeram parte da fundação do bloco foram Fran Ivan Russo, Leandro de Assis, Marina Mayumi, Ruli Moretti, Didi Helene e Suzana Akemi. Posteriormente, Edy e João Paulo Caçador tiveram importante atuação no barracão altaneiro.

⁵⁰ A ala é coordenada pela bailarina Renata Oliveira.

⁵¹ Destaque para os compositores Samuel Bussunda e Leandro RP. Outros compositores(as) altaneiros(as) são: Alfredo Castro, Felipe Bemol, Rodolfo Gomes, Daniel Carezzato, Gustavo de Medeiros, Franco Galvão, Andréia Preta, Marina Tenório, Alberto (Betão) Silva, Queila Dias, Thais Rodgerio, André Santos (Tom) e eu.

⁵² Destaco as cantoras e compositoras Sheila Sanchez, Carla Vizeu e Maíra Guedes, o multi-instrumentista e compositor Diogo Nazareth, a intérprete Carol Ladeira, os violonistas Gustavo de Medeiros e Franco Galvão e o sanfoneiro Edu Guimarães.

no primeiro álbum desta banda⁵³). Em 2015, ainda, a bateria gravou um videoclipe da canção “Aqui não tem arrego”⁵⁴. A Alcalina também atuou como a bateria do bloco campineiro Nem Sangue Nem Areia (do bairro Vila Industrial), de 2014 a 2018, além de integrar o bloco Sonhos Havaianos desde 2015.

O grupo tem um histórico de apresentações fora de Campinas, com destaque para Diamantina (MG), onde participou dos festivais de Inverno da UFMG em 2005 (com o espetáculo Panacéia) e 2008; Cunha (SP) por ocasião do Festivais de Inverno e Festival de Verão 2005 e 2006 e Porto Alegre (RS), quando participou do Fórum Social Mundial 2005. Em 2007 a Alcalina viajou para o Rio de Janeiro, afim de conhecer de perto as baterias das principais escolas de samba cariocas. Nesta ocasião, os ritmistas da Alcalina tiveram a oportunidade de tocar na bateria da Império Serrano (Sinfônica do Samba), Portela (Tabajara do Samba) e bateria da Imperatriz Leopoldinense. O grupo se apresentou nos Arcos da Lapa e ainda participou do XI Encontro Nacional de Estudantes de Artes (ENEARTE) na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em 2009 o grupo realizou sua principal apresentação fora de Campinas: tocou na 235ª Lavagem do Bonfim, na cidade de Salvador da Bahia. Nesta viagem, apoiada pela Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Unicamp⁵⁵, o grupo conheceu de perto blocos afros e afoxés soteropolitanos (com destaque para o Ilê Aiyê e os Filhos de Gandhi), se apresentou no Teatro Castro Alves (na abertura da sexta Bienal da UNE) e na sede do grupo de capoeira angola Nzinga. Além disso, os ritmistas da Alcalina participaram de um *workshop* na Escola Olodum, tendo uma vivência prática da percussão e dança do samba-reggae baiano com um dos blocos afros mais representativos do mundo. Tanto a viagem para Salvador, como para o Rio de Janeiro, foram experiências marcantes na história do grupo, que travou contato direto com batucadas de alto nível técnico, referências para a Alcalina.

O grupo tem, ainda, um histórico de participações em atos, marchas e protestos políticos, sempre ligados a pautas progressistas, como a Marcha LGBT da Unicamp, protestos estudantis durante a greve das universidades estaduais paulistas em 2004, atos do Movimento Passe Livre (2013), marcha de abertura do Fórum Social Mundial (2005), entre outros.

⁵³ Clipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3phQi7HUOr4>

⁵⁴ Composta por Eduardo Chantagnier, Felipe Guimarães, Luisa Toller e Thiago Melo. Video clipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lkezBo7gGuU>

⁵⁵ Projeto “Batucada Altaneira” financiado pelo Fundo de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão (FAEPEX) - Unicamp, Campinas 2008.

A Bateria Alcalina, ao longo de sua história, realizou uma série de oficinas e *workshops* ministrados por seus integrantes. As atividades dessa natureza permeiam a rotina do grupo, que é constantemente aberto a novos integrantes. Ou seja, ensinar ritmistas novatos é uma atividade regular da Bateria Alcalina e faz parte da própria história do grupo.

Como apontado, a Alcalina também segue um calendário balizado pelo carnaval, isto é, o grupo está inserido dentro de um ciclo carnavalesco anual. No entanto, as atividades do grupo se dividem em dois grandes períodos: (i) no primeiro semestre - com ensaios de batucada e apresentações públicas desvinculadas do Bloco União Altaneira, e (ii) no segundo semestre - quando começam de fato os preparativos para o carnaval, o que passa a direcionar as atividades da Alcalina. No primeiro semestre, o grupo costuma passar por um período de grande renovação no quadro de ritmistas. Em junho o grupo sempre realiza um evento para celebrar o aniversário de sua fundação (ocorrida em dezoito de junho de 2003).

No segundo semestre, as atividades do Bloco União Altaneira começam com a definição do tema do carnaval, que neste grupo não é chamado de enredo. Essa escolha pode se dar de diferentes maneiras, mas geralmente são feitos encontros para discutir as ideias, que podem ser propostas por qualquer pessoa do bloco. Se não há um consenso sobre o tema, realiza-se uma votação democrática. Após definição do tema, compositores ligados ao bloco começam a compor para o carnaval - não apenas sambas. Em cada carnaval, o Bloco costuma desfilar com cerca de quatro composições autorais, geralmente um samba enredo, um samba-reggae e canções com os ritmos de ijexá, maculelê, côco, funk, entre outros. Ou seja, há uma grande liberdade criativa nas composições, que refletem a variedade do repertório da Bateria Alcalina.

Não há um calendário rígido nem para a escolha do tema, nem para o lançamento público das músicas autorais. No entanto, o bloco realiza regularmente em novembro a "Feijoada Altaneira", evento comemorativo da fundação do grupo (em quinze de novembro de 2006). A feijoada é organizada coletivamente, há uma grande roda de samba e apresentação da Bateria. Neste evento, é notável o papel central de Edna Pimenta, a "mãe" do bloco. Além de passista e porta-estandarte, ela é exímia cozinheira e prepara a feijoada. Durante esta festa pode ocorrer o lançamento das composições do próximo carnaval. Entretanto, houve feijoadas em que nem o tema havia sido escolhido, o que simboliza a grande flexibilidade da organização e calendário do bloco. Sobremaneira, a Feijoada Altaneira é um evento importante para a integração do grupo, quando boa parte dos participantes do bloco se reúne.

A Alcalina, que ensaia regularmente duas vezes por semana ao longo de todo o ano, cerca de um mês antes do desfile carnavalesco intensifica sua rotina de ensaios. Geralmente o

grupo passa a se encontrar todos os dias de semana e realiza ensaios mais longos. Alguns deles contam com a presença da ala musical e da ala de dança (a Maré Altaneira). Neste mês anterior ao desfile, passa a funcionar o “barracão”, onde se constróem os mini-carros-alegóricos (feitos com carrinhos de supermercado). Os ritmistas costumam participar da confecção das alegorias, especialmente em mutirões específicos para trabalhos manuais. Os coordenadores do barracão do bloco também trabalham com bastante flexibilidade, diferentemente dos “barracões” das escolas de samba, altamente profissionalizados⁵⁶.

No período antes do carnaval, a Alcalina se apresenta publicamente com mais frequência. Nestas ocasiões, a ala de dança e ala musical costumam participar. Ou seja, ao invés de realizar uma apresentação da “Bateria Alcalina”, há uma performance do “União Altaneira”. O coletivo vem tentando superar essa suposta divisão entre bateria e bloco, já que os ritmistas atuam também na ala de compositores, ala musical, ala de dança e barracão. Ou seja, o grupo tem um caráter bastante horizontal, com uma participação colaborativa em todas as suas atividades.

O União Altaneira desfila no domingo de carnaval com uma batucada formada por cerca de cinquenta ritmistas, ala de dança com cerca de trinta pessoas, uma média de quatro mini-carros-alegóricos, casal de mestre-sala e porta-bandeira⁵⁷, casal de assistas (Edna e Bráz - “mãe” e “pai” do bloco), porta-estandarte e ala musical: com cavaco, violão, sanfona e vozes. Após o desfile, encerra-se o ciclo anual da Bateria Alcalina, com o fechamento do período carnavalesco.

⁵⁶ o artista plástico Fran Ivan Russo, um dos fundadores do Bloco União Altaneira, vêm atuando profissionalmente nos barracões das principais escolas de samba do Rio de Janeiro.

⁵⁷ o casal principal é formado por Marina Bonsch e Gabriel Mazotti. Já atuaram na função: Natália Augusto Silva, Mariana Dias Jorge, Robson Gabioneta, Laísa Forquim e Toni Forquim.



Figura 8. Início do desfile do Bloco União Altaneira de 2015 na avenida Santa Isabel, com casal de mestresala e porta-bandeira, mãe e pai (no meio da roda), ala Maré Altaneira (formando o círculo) e Bateria (no canto superior direito).

A batucada criativa da Alcalina

A Bateria Alcalina tem na batucada da Nenê de Vila Matilde sua maior referência musical. Entretanto, além de tocar samba, a Alcalina dedica boa parte de seu repertório a arranjos criativos de outros ritmos adaptados para a instrumentação consagrada de bateria de samba⁵⁸. Como principal arranjador da batucada da Alcalina, eu busco referências nas versões tradicionais de diversos ritmos, especialmente de origem afrobrasileira, com destaque para o samba reggae baiano. Ao criar um arranjo, procuro transpor para os instrumentos da Alcalina as principais levadas (padrões rítmicos) de determinado gênero ou estilo musical, considerando seus *comportamentos musicais*⁵⁹.

Outra referência que permeia a concepção criativa da Alcalina - que vai além do repertório de samba - é o próprio modelo de bateria universitária. Este tipo de grupo costuma tocar outros ritmos em arranjos que tem a função de acompanhar gritos e cantos de torcida. Nesse sentido, é notável mais uma influência pessoal na minha formação como ritmista: a batucada de torcidas organizadas de futebol. Ao frequentar regularmente jogos do Sport Club Corinthians Paulista e ser associado da Gaviões da Fiel Torcida (no final da década de 1990), tive um contato intenso com a batucada de arquibancada⁶⁰. Esta referência influenciou minhas composições de algumas convenções, especialmente na primeira fase da Bateria Alcalina, quando o grupo tocava regularmente em jogos⁶¹.

Em suma, a concepção criativa da Bateria Alcalina segue diferentes referenciais musicais. Na terceira parte desta tese (Reverberações de Saberes) explicarei mais

⁵⁸ Desde a década de 1990 algumas baterias de escola de samba apresentam convenções musicais inspiradas por ritmos diversos. Em 1993 a bateria do Salgueiro, então sob o comando do mestre Jorjão, executou a famosa “paradinha funk”, executando uma convenção em ritmo de funk carioca, empolgando as arquibancadas do sambódromo carioca. O grupo Funk’n’Lata, criado em 1995 pelo percussionista Ivo Meirelles (ligado à escola de samba Estação Primeira de Mangueira) se dedica exclusivamente a este tipo de arranjo, tocando funk e outros ritmos com uma formação de bateria de escola de samba. Mais recentemente, o grupo carioca Monobloco vem fazendo grande sucesso com suas versões de clássicos da música popular brasileira tocados com instrumentos de batucada.

⁵⁹ este conceito é explicado na parte de análise musical. Para mais informações sobre como penso em uma adaptação de um ritmo para batucada, ver Mestrinel 2015.

⁶⁰ Entretanto eu nunca participei da escola de samba Gaviões da Fiel, apenas da torcida. A batucada apresentada pelos Gaviões da Fiel nas arquibancadas é bem diferente da que é tocada por sua bateria no desfile carnavalesco. Na arquibancada a instrumentação é reduzida a três surdos e poucas caixas e repiniques (às vezes uma peça de cada). A própria batida de caixa utilizada para acompanhar o canto da torcida é diferente da batida utilizada no desfile carnavalesco. Para informações sobre batucada de beira de campo, um tipo de batucada de torcida, ver Santos 2017.

⁶¹ Além de jogos universitários, a Alcalina tocou em jogos profissionais. Em 2012, à convite do Professor Joni Meyer, então diretor do Centro de Desenvolvimento Cultural da Unicamp, a Alcalina tocou no Ginásio Multidisciplinar durante jogos das seleções brasileiras masculina e feminina de futsal.

detalhadamente a concepção musical do grupo. Sobremaneira, é notável que o repertório eclético e a criatividade são aspectos centrais da identidade musical da Alcalina, que utiliza os instrumentos de bateria de escola de samba para tocar seus arranjos originais. Em suma, a Alcalina possui uma *batucada criativa*.

A Bateria Alcalina tem uma grande flutuação na quantidade de ritmistas. No carnaval o grupo apresenta sua maior formação e desfila no Bloco União Altaneira com cerca de cinquenta ritmistas: um surdo de primeira, um surdo de segunda, três surdos de terceira; doze caixas, quatro repiniques; nove tamborins, cinco ganzás, nove agogôs, além de eventualmente cuíca, prato-a-dois e timbau. A batucada é coordenada por um mestre (atualmente uma mestra: Marina Tenório, a Marininha), que também executa um repinique enquanto rege o grupo. A disposição dos instrumentos segue o modelo mais comum nas baterias de escola de samba, com os naipes leves à frente. No entanto. Por ser uma bateria menor, a Alcalina não possui um corredor, e tampouco diretores com apito no meio dos ritmistas.

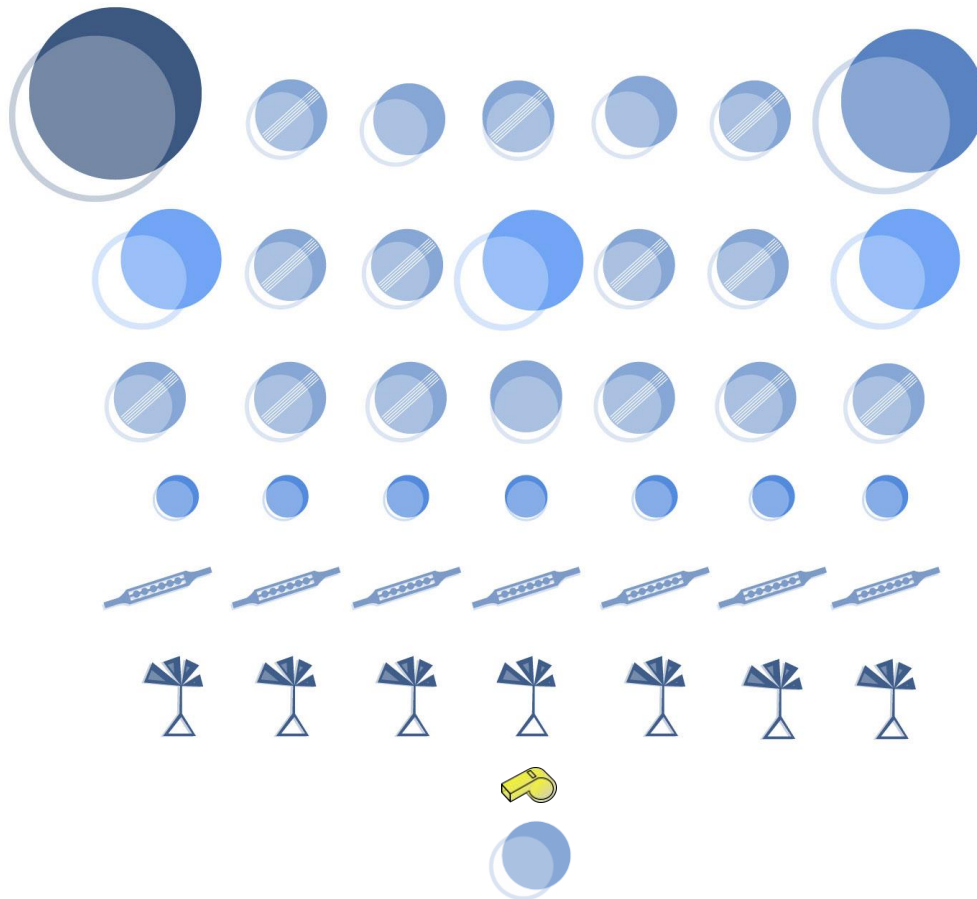


Figura 9. Organograma da formação da Bateria Alcalina, vista de cima (com parte frontal embaixo)

Breque 1

Quadra da Nenê de Vila Matilde - ensaio geral de domingo: esquentando

Estou posicionado no palco da quadra vestindo minha caixa, mais ao fundo da bateria; ao meu redor há um surdo de terceira, caixas e um repinique. O calor é enorme e já estou suando antes mesmo de começar a tocar. Mestre Markão entra no corredor e dá a contagem para os ripas-mór começarem - "um, dois, um-dois-três". O ritmo se inicia e os ripas tocam com bastante liberdade interpretativa. Alguns ritmistas ao meu redor começam a mover o corpo, pulsando com os pés. Markão apita, em seguida apitam os diretores, fazendo o sinal para as caixas e repiniques. Nova contagem do mestre - dessa vez com os dedos para o alto - e os naipes de caixa e repinique começam a tocar. Toco minha caixa com afinco e quase sem perceber começo a pulsar com meus pés. Os diretores sinalizam a entrada dos surdos de terceira; com a contagem eles atacam. O ritmo se transforma, a batida de terceira se ajusta às caixas e repiniques - a levada de minha caixa ganha mais coerência na relação com a batida do terceira. Os naipes leves estão pulsando com os pés coreografados, os corpos balançam de um lado para o outro harmoniosamente. Nova contagem e entram os leves. A sonoridade aguda altera bastante o som do conjunto, a levada de chocalho somada ao tamborim carreteiro parecem empurrar o ritmo, os agogôs e cuícas trazem um brilho com sua sonoridade expressiva e penetrante.

Markão faz o sinal da virada de três, as marcações ficam de prontidão para entrar, reparo no tônus elevado dos corpos dos surdistas de primeira e segunda, eles preparam as baquetas e ficam olhando para os diretores à espera do sinal. Mestre e diretores contam com os braços levantados, usando os dedos e o apito. É a contagem mais importante até agora, que vai introduzir as marcações graves e completar a batucada. A bateria executa a convenção com firmeza. A entrada das marcações altera completamente o ritmo, dando-lhe sustentação, criando uma sensação de grande estabilidade, de suporte. Os graves das marcações parecem induzir mais ritmistas a pulsarem com os pés. Os caixeiros ao meu redor se movem com maior desenvoltura, mexem os ombros, giram o corpo, sorriem e trocam olhares. Eu sou levado pelo movimento de meus pares e interajo com o caixeiro ao meu lado, viro meu corpo em sua

direção, faço uma variação da batida olhando pra ele, tocando com mais volume. Ele sorri e “responde” com uma variação similar.

Em meio a esta pequena conversa musical, escuto o apito e volto meu corpo para a frente, à espera do sinal. A bateria vai fazer a virada de dois, vejo as mãos do diretor no meu campo de visão e com um gesto a bateria toca a convenção. Os naipes leves param de tocar após a virada e escuto com clareza o encaixe das batidas dos naipes pesados. Os surdos de terceira tocam variações com grande liberdade. Os ritmistas dos naipes leves voltam a pulsar e balançar o corpo lateralmente numa coreografia. Um diretor passa ao meu lado e cobra mais energia de mim e dos ritmistas ao redor, fazendo um gesto como se estivesse tocando uma caixa, com um semblante nervoso. Aumento a intensidade da minha batida.

Markão sinaliza a subida - a volta dos leves - com os dois braços erguidos mostrando o sinal. Escuto diversos silvos de apito dos diretores espalhados na bateria. Após um gesto do mestre, as marcações tocam com muito mais intensidade e o naipe de tamborim executa o desenho de subida. Todos os naipes leves retornam e o ritmo fica denso com a execução da bateria completa. A entrada dos leves dá uma sensação de “quase aceleração”, o toque dos chocalhos e tamborins dão uma “empurrada” no ritmo. Meu corpo reage a essa sensação pulsando com os pés de forma mais evidente, no ensejo de manter o pulso comum com toda a batucada. Quando marco com os pés, meu corpo todo se movimenta mais, minha cintura ganha flexibilidade e os ombros reverberam o movimento da pulsação.

Vejo o sinal do breque: mestre e diretores indicam com as mãos levantadas que a bateria vai fazer a “bossa”. A movimentação corporal geral diminui, aumenta a concentração dos ritmistas com a iminência da convenção. Os diretores apitam chamando a atenção de todos, cria-se uma certa tensão. O mestre conta, “solta a bossa” e a bateria começa a executar a longa convenção. Alguns ritmistas parecem perder a fluidez da pulsação, concentrados nas variações de cada naipe durante a bossa. O rompimento da ciclicidade das batidas padrão durante a convenção parece “enrijecer” alguns corpos. Ao mesmo tempo, a movimentação corporal dos diretores é reforçada, indicando cada trecho da convenção; os gestos ficam expandidos e a cada mudança durante a bossa o diretor em meu campo de visão realiza um movimento corporal que orienta os ritmistas. A convenção é executada “com perfeição”. Na retomada do ritmo observo o semblante de satisfação dos ritmistas ao meu redor devido à boa execução da bossa. O diretor em meu campo de visão sorri.

O calor é grande, mas o regozijo pela consonância rítmica abrandava meu incômodo. A sensação de uma forte vibração sonora é muito prazerosa, parece integrar meus sentidos corporais: escuto, observo e sinto o ritmo da batucada. Markão faz o sinal de finalização, gesticula com os braços abertos se cruzando no alto, movimento repetido pelos diretores; eles cessam o movimento e mantêm os braços para o alto por alguns segundos, até que um leve movimento faz a bateria toda cessar.



Figura 10. Ensaio da Bateria de Bamba no palco da quadra, em janeiro de 2017.

Ginásio Multidisciplinar da Unicamp; ensaio regular da Bateria Alcalina - esquentando

A bateria está posicionada em roda, ataco a pele do meu repinique convocando o ritmo; os ritmistas respondem em uníssono com seus instrumentos. Seguimos com perguntas e respostas, estabelecendo um diálogo sonoro coletivo. Após tocar cada frase, movo meu corpo no intuito de incentivar a resposta dos ritmistas - indico a entrada da frase de resposta da bateria e em alguns momentos gesticulo com as mãos o ritmo que deve ser tocado por todos. Algumas "perguntas" são respondidas com a mesma frase rítmica, outras possuem respostas diferentes. Até que "chamo" o samba, a batucada ecoa no teto alto do Ginásio, reverberando pela rua, gramado e estacionamento do Instituto de Artes. Após a subida de tamborim, quando o ritmo de samba cadenciado se estabiliza com todos os naipes tocando suas batidas padrão, os ritmistas sorriem e balançam seus corpos lateralmente. O semblante alegre denota uma espécie de alívio, o entrosamento rítmico do grupo gera um conforto coletivo. Alguns ritmistas novatos demonstram certa insegurança com sua execução, mas os colegas de naipe lhes dão alento com olhares de incentivo e aprovação, sorrindo. Um tamborinista está fora do andamento, me aproximo, apito sua levada corretamente ao mesmo tempo em que a toco em meu repinique; ele para de tocar, escuta a batucada e retoma a execução.

A roda balança para um lado e para o outro harmoniosamente. A pulsação corporal ajuda na manutenção do andamento. Há uma tendência de acelerar o tempo e acentuo meu movimento de balanço lateral enquanto movo as mãos para baixo, pedindo calma através de meus gestos. Alguns ritmistas se movem desinibidos, transmitindo corporalmente a intenção balanceada do ritmo de samba. Outros estão mais concentrados com sua própria execução, movem apenas braços e mãos, mantendo o olhar para seus próprios instrumentos. O conjunto soa bem, mesmo com uma caixa tocando "para trás", meio atrasada. Dou o sinal da virada de 2, indicando que os naipes pesados deverão seguir tocando "baixinho". Sinalizo isso com os dedos e movo meu corpo em direção ao chão, reforçando a mensagem para abaixar a dinâmica (volume). Ao sinal, a batucada executa a breve convenção e os pesados retomam o ritmo "mais baixo".

Puxo um samba: - mas mesmo...

Os ritmistas mais antigos começam a cantar o samba alusivo ao Bloco União Altaneira - "mesmo quando houver desilusão / trevas em seu coração / venha para o bloco da união...". O canto mobiliza os ritmistas, que balançam mais marcadamente, pulsando com os pés. Ao fim

da letra eu apito indicando a volta dos naipes leves. Toco a frase convocatória da subida com o apito e o repinique em uníssono. A bateria responde: naipes pesados tocam com mais força e leves executam a frase de retomada do samba cadenciado. Com a bateria completa tocando, o balanço corporal lateral contagia toda a roda, que se move consonante. Levanto meus dois braços e faço gestos que acompanham este balanço. O movimento do grupo induz o movimento de meus braços, e meu gesto ajuda o grupo a se mover de forma harmoniosa. Um ritmista mais novo sorri ao perceber que está conseguindo tocar sua caixa e mover seu corpo ao mesmo tempo, acompanhando o balanço da roda.

"Puxo" outras viradas e breves convenções antes de finalizar o ritmo coletivo. Com movimentos dos dois braços erguidos se cruzando, indico que a bateria deverá silenciar. Faço um gesto com minha mão esquerda, ao mesmo tempo em que toco a frase final em uníssono com meu repinique e apito, seguido por toda a bateria.



Figura 11. Ensaio da Bateria Alcalina no Ginásio Multidisciplinar da Unicamp, em janeiro de 2017.

Parte II
Ritmo em Movimento
(análises musicais)

2.1 Ritmo em Movimento

Considerações sobre a notação musical e visualização gráfica do som

Afim de apresentar ao leitor os resultados de minhas análises, combinei o uso de transcrições com a visualização dos espectrogramas obtidos com o Sonic Visualizer. Faço algumas breves considerações sobre as notações e recursos de visualização utilizados em minhas subsequentes análises.

A disciplina da etnomusicologia, derivada da musicologia, desenvolveu diferentes tipos de notações musicais alternativas. Segundo alguns pesquisadores, a notação clássica europeia não apreenderia uma série de elementos e aspectos sonoros de músicas alheias ao universo cultural ocidental. Agawu (2003) problematiza o uso de notações musicais alternativas na transcrição de certos tipos de música africana e aponta que essa questão extrapola as fronteiras entre música de tradição oral e música clássica ocidental, sendo um "problema universal": "se uma nova notação deve ser desenvolvida, deve ser tanto para a música africana, quanto para a música ocidental" (p.64). O autor defende o papel suplementar da notação - um conjunto de signos colocados em ação pelo processo de interpretação, que mesmo quando pretende ser descritiva, mostra-se prescritiva (idem)⁶². Na mesma linha, Stover (2009, p.21) afirma que qualquer *performer* de música ocidental reconhece a limitação da notação clássica, "um mero complexo de signos abertos a todo tipo de possibilidade interpretativa"⁶³.

Mas o samba e a batucada se enquadrariam numa categoria "africana" ou "ocidental" que justificaria uma notação musical específica, ou "diferente"? Essas próprias terminologias "continentais" se mostram extremamente amplas e genéricas, e não colaboram para uma discussão conclusiva. O samba tem um vínculo fundamental com a música africana, influências da música europeia, mas se desenvolveu no Brasil. O samba

⁶² *if a new notation should be developed, it should be developed for both African and Western music. The problem of notation is in this sense a universal one. (...) Even where it is designed to be descriptive, notation remains prescriptive because it involves the translation of actions, reading of codes, deciphering of signs, and ultimately, subjectivising of meaning. Notation relies importantly on the role of a supplement, a further set of signs set in motion by the process of interpretation* (AGAWU 2003, p.64).

⁶³ *[a]ny performer of Western music knows that Western notation by itself represents inadequately that performance practice as well. (...) [T]he notation is merely a complex of signs, all of which are open to all kinds of interpretational possibilities.*

e a batucada são manifestações afrobrasileiras, música da diáspora negra na América Latina, com características híbridas. Ferreira (2013, p.232), sobre este tema, aponta a inadequação das ferramentas conceituais utilizadas em estudos das práticas musicais euro-ocidentais para análise das práticas afro-americanas. As diferenças estão nas *próprias concepções*, que refletem uma maior ou menor adequação das ferramentas de transcrição e análise a cada universo cultural. Portanto, mais do que discutir qual seria a "melhor" notação musical, ou a "mais correta", proponho observar quais concepções musicais são determinantes e necessitam de uma notação que as evidencie, considerando tanto o referencial da música africana, como da música clássica ocidental.

Qualquer forma de transcrição musical deve obedecer ao seu objetivo, isto é, estar adequada a sua finalidade: ilustrar um padrão, focar em algum aspecto interpretativo específico, demonstrar o tamanho de um ciclo etc. Pfeleiderer comenta:

se uma partitura não deve servir para tocar [durante uma performance musical], mas sim para descrever e ilustrar *comportamentos musicais*, deve-se considerar os pontos fracos dessa notação e, no caso, buscar alternativas que ilustrem melhor os conceitos teóricos e a percepção real das estruturas do som (PFLEIDERER 2006, p.164. Tradução livre, grifo meu)⁶⁴.

Existem notações que procuram evidenciar uma organização ou lógica musical cíclica focando-se nas unidades mínimas que constituem um padrão rítmico. Esse é um ponto crucial de diferenciação entre notações alternativas e o sistema clássico ocidental, onde as figuras rítmicas derivam da subdivisão de tempos fortes e fracos organizados em compassos musicais.

Dessa forma, a principal diferença entre os sistemas de notação musical está na organização métrica em compassos ou ciclos e como eles atuam enquanto referência para uma disposição gráfica das figuras musicais. Enquanto na notação clássica o ritmo se define em relação a uma unidade de tempo de maior duração - como a semínima do compasso 2/4, por exemplo -, em notações alternativas a referência é a menor pulsação, equivalente à semicolcheia do compasso 2/4. Sob essa lógica, a estrutura do ritmo se libertaria de uma hierarquia de tempos fortes e fracos, normatizados pela teoria clássica, constituindo seus padrões através da articulação de unidades mínimas com diferentes densidades. Ou seja, ao invés de subordinar a acentuação das frases rítmicas a uma norma teórica que indica, por exemplo, que no compasso binário simples o primeiro

⁶⁴ Sollen Notentexte nicht spielpraktischen Zwecken, sondern der gezielten Beschreibung und Illustration musikalischer Sachverhalte dienen, so gilt es, die Schwachpunkte dieser Notationsweise zu bedenken und gegebenenfalls nach Alternativen zu suchen, die den theoretischen Konzepten sowie der tatsächlichen Wahrnehmung der klanglichen Strukturen besser gerecht werden.

tempo é o mais forte, certas notações alternativas estão focadas na transcrição de cada unidade formadora da frase.

Nketia (1974) explica que na música africana a inter-relação dos padrões rítmicos e frases é controlada através de sua relação com um intervalo de tempo fixo - "pulso básico" (*basic pulse*) -, que pode ser dividido em um número igual de segmentos ou pulsações de diferentes densidades, as "unidades básicas" (*basic units*). Estas definem a "densidade de referência" de uma música. O autor utiliza notação clássica para ilustrar seus exemplos musicais. Koetting (1970), por sua vez, chama de *Großbeat* ("pulso grande", em tradução livre) os pulsos básicos de maior duração, e de "unidades de tempo" as pulsações básicas, adotando o sistema notacional de *Time Unit Box [System]* (TUBS), criado por Phillip Harland (STOVER, 2009).

Esse sistema utiliza pequenas caixas (*unit box*) para ilustrar as unidades temporais, com diferentes símbolos dentro de cada uma indicando seu timbre, derivado da técnica utilizada para produzir o som. Segundo os adeptos desta notação, ela traria uma visão da estrutura dentro de uma lógica "somatória", ou "aditiva", ao invés de "divisiva". Ou seja, os eventos rítmicos são visualizados pela soma de suas unidades mínimas, e não como subdivisões dos pulsos grandes (ou básicos), *beats*, ou tempos⁶⁵.

gankogui	H		H		H	H		H		H		H
sogo	o		o	/	/	/	o		o	/	/	/
kaganu		o	o		o	o		o	o		o	o
kidi	o			o			o			o		
axhatsi	D			D			D			D		

Figura 12. Exemplo de transcrição (do ritmo "Atsia") feita por Koetting (1970, p.132) utilizando sistema de *Time Unit Box*.

Koetting utiliza esse sistema para transcrição de músicas do oeste do continente africano, em que as relações com a dança e a fala são proeminentes e a base

⁶⁵ Tempos, pulsos grandes, pulsos básicos e *beats* são termos análogos que designam a referência métrica e sonora na organização rítmica de uma transcrição musical.

instrumental é a percussão. Ferreira (1997 e 2013) também utiliza tal sistema para transcrever o ritmo do candombe uruguaio. Stover (2009) e Novotnay (1998) fazem uma crítica contundente a esse sistema que, segundo os autores, traz uma visualização confusa com sinais pouco claros (dentro das *Unit Box*) e não rompe de fato com a divisão métrica de compassos, ao reforçar algumas linhas verticais que separam as mini-caixas (indicando os inícios do ciclo)⁶⁶. Entretanto, o sistema com as unidades é útil para visualizar as pulsações elementares e pode ser utilizado de forma complementar na ilustração dos padrões rítmicos, de acordo com minha perspectiva analítica.

Gerhard Kubik (1979) afirma que alguns músicos com os quais teve contato em Angola e norte da Zâmbia não adotam uma concepção rítmica aditiva, um dos pilares conceituais do TUBS, tornando plausível um olhar crítico aos teóricos “ocidentais” que se apoiam nesse pensamento para analisar através de novas notações a música de tradição oral (como boa parte da música africana). Kubik utiliza uma transcrição simplificada, porém mantendo o rompimento com possíveis hierarquias dos *beats*. Ele transcreve apenas os ataques e pausas utilizando “X” (maiúsculo) para sons acentuados, “x” (minúsculo) para sons não acentuados e “.” (ponto) para pausa. Estes símbolos representam as subdivisões de um padrão rítmico, suas “pulsações elementares” - termo análogo às “unidades básicas” de Nketia, e “unidades de tempo” de Koetting. Nas transcrições que realizei, tais símbolos são equivalentes às semicolcheias da notação musical clássica, conforme ilustração abaixo.

<p>x = semicolcheia</p> <p>X = semicolcheia acentuada</p> <p>. = pausa de semicolcheia</p>

Figura 13. Legenda da notação musical com ataques e pausas ilustrados por “X” e pontos.

⁶⁶ Concordo com estes autores, que sugerem uma interpretação flexível de algumas normas teóricas, como as que determinam os tempos fortes de uma fórmula de compasso. Ou seja, o fato de constar nos manuais de teoria musical europeus que no compasso de 2/4 o tempo forte é o primeiro (para citar um exemplo), não impede a escrita do samba - uma música com tempo forte no segundo tempo - com esta organização métrica. O tema da fórmula de compasso do samba será retomado mais à frente.

Adoto esse sistema por sua clareza visual e simplicidade, que permitem uma fácil apreensão da estrutura rítmica elementar. Seu ponto fraco é a impossibilidade de grafar a duração das notas, isto é, sua ressonância. Entretanto, tal sistema é de grande praticidade para transcrições estruturais, além de permitir a compreensão de pessoas que não dominam a leitura musical clássica ocidental (como a maioria dos ritmistas de uma bateria, por exemplo). Ou seja, se o objetivo da análise está focado em elementos estruturais do ritmo, este sistema possui grande utilidade e coerência. Além disso, ele permite uma escrita circular, que utilizo como ponto de partida para as análises musicais da batucada.

O samba brasileiro costuma ser escrito e transcrito com fórmula de compasso de 2/4 (dois por quatro), segundo notação clássica. O caráter binário do samba é evidenciado pela linha grave comum da marcação rítmica (feita por um surdo, por exemplo), o que define o “andamento” no sentido musical (velocidade) e mocional (um “andar”). Entretanto, outros padrões rítmicos do samba se estruturam sobre dois *ciclos* binários, e são determinantes na caracterização do samba (como algumas batidas do tamborim). Nesse sentido, é possível observar o ritmo de samba com uma organização métrica de quatro tempos (pulsos básicos, ou *beats*), isto é, dentro de um ciclo quaternário. A restrição ao uso de fórmula de compasso de 4/4 (quatro por quatro) se deveria às normas teóricas que determinam os tempos fortes e fracos desta organização métrica. Mas no caso de transcrições analíticas, ou da leitura de uma partitura por um músico que conhece a linguagem musical em questão, não há muita diferença. Ou seja, diferentes formas de grafia podem representar de forma eloquente a rítmica do samba e não acredito que haja “a mais correta”.

As *relações* rítmicas são primordiais a qualquer tipo de organização formal teórica que procure normatizar um fenômeno sonoro vivo e dinâmico. Assim, se o objetivo é analisar um ciclo com quatro tempos, um padrão rítmico do samba não precisa ser transcrito em compasso binário. A escrita consagrada do samba brasileiro em compasso de 2/4 não precisa ser revisada, apenas observada com criticidade e possivelmente flexibilizada de acordo com o objetivo da grafia e contexto musical ou analítico⁶⁷. Portanto, nas análises subsequentes combino a notação de Kubik, alguns exemplos em TUBS, além de transcrições com notação clássica.

⁶⁷ além disso, a adoção de uma fórmula de compasso deve levar em conta não apenas aspectos rítmicos, mas também o fraseado melódico e a harmonia, não considerados nesta breve discussão.

Danielsen (2009, p.7) aponta que uma representação da estrutura rítmica *varia*, isto é, cada tipo de notação pode indicar algum aspecto relevante a ser evidenciado⁶⁸, o que me sugere o uso de representações diversas para apreender diferentes elementos musicais. Transpor todo o dinamismo da articulação entre os padrões rítmicos da batucada para uma transcrição musical é uma tarefa árdua, bem como apreender a relação entre as estruturas sonoras e a movimentação corporal - objetivo de parte de minhas análises. Dessa forma, além de diferentes notações, utilizo visualizações das ondas sonoras e espectrogramas de gravações realizadas em campo.

Os espectrogramas são obtidos através do *software Sonic Visualizer*. Este tipo de visualização mostra aspectos relativos à frequência, timbre e intensidade, articulados em uma linha temporal. O uso prático do *software* permite analisar as relações internas das estruturas musicais em movimento, tanto visualmente, como acusticamente. Nesse sentido, a redução do andamento das gravações sem uma perda substancial da qualidade timbrística é um recurso bastante útil do programa. As múltiplas possibilidades de visualização através dos *layers*, isto é, de camadas que podem ser sobrepostas ou vistas em telas separadas, permitem a observação de diferentes aspectos musicais, ampliando quantitativa e qualitativamente a análise. Diferentes aspectos puderam ser observados: afinações dos instrumentos, detalhes micro-rítmicos das batidas individuais, intersecção das frequências dos naipes, intensidade e timbres.

Os espectrogramas são especialmente úteis na visualização da articulação geral da batucada, isto é, da interação entre os padrões rítmicos tocados em cada instrumento (ou naipe), com seus comportamentos musicais integrados durante a prática musical. Através do *Sonic Visualizer* utilizo, ainda, a visualização das ondas sonoras, que ilustram com clareza pontos de ataque de cada figura musical, bem como características da intensidade. O uso de um *software* para análise de gravações teve, nesta pesquisa, o *objetivo de ilustrar* de forma mais concreta - visualmente - diversas *percepções sensoriais* que tenho durante a prática da batucada. Mais do que descobrir algo novo, utilizo os espectrogramas e ondas para demonstrar as relações entre as partes constitutivas do ritmo da batucada, os movimentos de sua estrutura musical, suas articulações, buscando uma transposição visual dos aspectos inerentes à prática e ação performática.

As transcrições e imagens apresentadas a seguir, por seu caráter bidimensional, representam apenas parcialmente o fenômeno acústico real - uma dimensão virtual, segundo Danielsen (2006). No entanto, estas imagens auxiliam na compreensão de

⁶⁸ *The important thing to note is that what constitutes a relevant representation of rhythmic structure varies.*

alguns aspectos da dinâmica musical da batucada advindos de seu contexto real, a prática em si. O objetivo da variedade de recursos gráficos é explicar com maior profundidade e densidade os aspectos musicais e performáticos da batucada enquanto fenômeno dinâmico. De forma complementar, utilizo descrições em texto para apontar aspectos expressivos e estéticos de cada transcrição ou visualização do fenômeno sonoro, como sugere Danielsen (idem) e Walser (1991).

Em suma, dentro da variadas possibilidades de ilustrações, grafias e terminologias analíticas, considero que os *padrões rítmicos* (batidas e elevadas) se constituem através de *pulsações elementares* e se organizam em *ciclos* formados por *beats* que marcam os *tempos*. Os aspectos sonoros da batucada serão analisados com ilustrações em notação clássica e com pontos e “x”. Neste caso, utilizo transcrições circulares e lineares, às vezes combinadas com o sistema de *Time Unit Box*.

Batucada em movimento

Na música popular brasileira, “ritmo” pode ser considerado um sinônimo de gênero ou estilo musical: ritmo de samba, ritmo de baião, ritmo de ijexá etc. O termo pode designar também a própria prática musical: “fazer um ritmo”, “tocar um ritmo”, “o ritmo está bom” e assim por diante. Numa batucada, assim como na música popular, o termo é utilizado de maneira variada, podendo designar as batidas e levadas dos instrumentos, ou seja, seus padrões rítmicos, além da articulação coletiva de todos os naipes de instrumentos: o ritmo do conjunto, ou da bateria. No universo das baterias de escola de samba e grupos semelhantes, ritmo e batucada podem ser entendidos como sinônimos: “o ritmo da bateria da Nenê” significa o mesmo que “a batucada da bateria da Nenê”. O indivíduo que toca numa bateria, que faz batucada, costuma ser chamado de “ritmista” ou de “bатуqueiro”, sinônimos.

Ritmo é um termo com definições teóricas bastante variadas. Sua etimologia aponta para a Grécia Antiga, vem de “rhei”: fluxo, ou ordem do fluxo (PFLEIDERER, 2006). Na teoria musical clássica está relacionado com a organização temporal dos sons, designando ataque e ressonância das figuras musicais, bem como outros aspectos vinculados à agógica. Simha Arom (1991) analisa uma vasta bibliografia que aborda as definições de ritmo, apontando confusões entre terminologias musicais relacionadas a ele, como métrica e compasso. O autor afirma que ritmo se define como uma sequência de eventos auditivos determinados por características contrastantes: acentos, timbres (cor sonora) e durações, que normalmente operam simultaneamente (p.202)⁶⁹. Sua abordagem está focada majoritariamente em aspectos morfológicos, úteis para análises, mas nem sempre conectadas à performance em si.

Existem diferentes abordagens metodológicas no estudo e pesquisa do ritmo musical. Com uma abordagem empírica, Gabrielsson (1982) propõe um modelo analítico que explica o ritmo como uma relação interativa entre (i) uma performance, que produz (ii) sequências temporais, gerando uma (iii) resposta rítmica na audiência e nos próprios músicos, afetando, assim, a performance⁷⁰. Ou seja, a performance - a prática musical - constitui o ritmo, que não é visto como uma entidade estática.

⁶⁹ *For to be rhythm, sequences of auditive events must be characterized by contrasting features. This contrast may be created in three different ways: by accents, tone colors, or durations. In practice, however, these three parameters usually operate together (though in a wide variety of ways) (1991 p.202).*

⁷⁰ De forma sintética, o modelo de Gabrielsson propõe que as performances e as resposta seriam fenômenos psicológicos/fisiológicos, enquanto as sequências sonoras seriam fenômenos acústicos/físicos.

Danielsen (2006), em seus estudos sobre o funk norte americano, entende o ritmo musical como uma interação de algo que está soando (atual) com algo que não está (virtual), que formam uma estrutura de referência sempre presente na música⁷¹. A autora usa o conceito de figura (*figure*) e gesto (*gesture*) para descrever essas duas dimensões analíticas. Sob minha leitura, o ritmo se constitui de uma estrutura (figura) em movimento (gesto) e a dimensão virtual do movimento está implícita na dimensão estrutural. No caso da batucada, as estruturas são os padrões rítmicos (de cada instrumento e do conjunto) e o movimento vem da própria ação performática dos ritmistas. Há um caráter relacional na natureza do ritmo, isto é, ele é uma interação entre essas duas dimensões. Assim, quando uso o termo "ritmo" me refiro tanto à estrutura, quanto ao seu movimento. Ritmo pode se referir a uma batida de um instrumento ou a prática coletiva da bateria e em última instância é *o movimento corporal produzindo som*.

Compreender o ritmo enquanto um *conceito em movimento* abre novas perspectivas analíticas, considerando a estrutura física das pessoas envolvidas no fazer musical. Ou seja, "ritmo" não se restringe exclusivamente a aspectos sonoros e musicais, ele pode ser observado no próprio corpo dos ritmistas, afetando também os corpos da platéia. Ao tocar um instrumento numa bateria, ao "fazer um ritmo", o batuqueiro integra as dimensões sonora e mocional: seus movimentos produzem sons, que incitam seu corpo a se movimentar, mobilizando a platéia, que por sua vez afetará seu corpo e conseqüentemente sua ação de tocar (seguindo uma perspectiva similar a de Gabrielsson, opus cit.).

Tiago de Oliveira Pinto (2001, p.101) identifica nas práticas musicais "sequências acústico-mocionais", isto é, relações dos padrões rítmicos com a movimentação corporal e gestualidade do intérprete. Segundo o autor, "a técnica de execução do samba está fundada em um grande número de 'unidades de ação', ou seja, de batidas [golpes], pontos de parada, movimentos para cima e para baixo etc., que decorrem simultânea e consecutivamente". Dessa forma, ritmo pode ser visto como um conceito que integra a sonoridade da batucada e os movimentos corporais implicados na prática musical. Graeff

A forma como a música é tocada se afeta pela resposta rítmica através de uma mediação psico-física das sequências sonoras, que conectam os músicos às reações da platéia. Além disso, o músico é também um ouvinte e a resposta rítmica dele mesmo (e dos demais músicos no caso de um conjunto) influenciará sua performance. Segundo o autor, as respostas rítmicas conjugam aspectos cognitivos/emocionais (ritmo "dançante", "complexo", "agressivo" etc), aspectos comportamentais (os próprios movimentos corporais - marcar o tempo com os pés, mover os ombros etc) e psicológicos (mudanças na respiração, pulsação do coração, tensões musculares etc) (GABRIELSEN, 1982, p. 159-160).

⁷¹ *Rhythm happens, so to speak, in the midst of actual sound and non-sounding virtual structures of reference (which, moreover, might have to do with the perceptual processes generated in the listener), and the sounding event may play both with and against the virtual structure* (DANIELSEN 2006, p. 47).

(2015) explica: ritmo, ao mesmo tempo em que resulta de eventos sonoros e mocionais, os estrutura.

Luis Ferreira (2013, p.232-234) aponta o papel decisivo da "corporalidade" na produção musical, ao afirmar que

é importante colocar em foco a performance, onde a tecnologia musical cobra realidade, dando conta de como é experimentada, produzida e fabricada. Este foco nos introduz à respeito do papel decisivo da corporalidade na produção musical, na interação não apenas com os bailarinos, a dramaturgia e a mímica, mas também entre os próprios músicos enquanto fazem música (FERREIRA 2013, p.232-233, tradução minha⁷²).

Ritmo, sob esta perspectiva, vai muito além de aspectos da agógica musical, dos ataques e durações das notas de uma batida, mas também se refere à própria prática da batucada, à sua ação performática.

Neste trabalho, utilizo o termo "ritmo" para designar (i) um padrão rítmico de determinado instrumento, naipe, ou da bateria completa - por exemplo "o ritmo da caixa", (ii) um gênero ou estilo musical - "o ritmo de samba", (iii) a prática musical em si, isto é a ação de tocar, individual ou coletivamente - "fazer ritmo". Sigo, assim, o uso comum deste termo no universo das batucadas e da música popular em geral.

Sob esta perspectiva, outras terminologias vinculadas ao fazer musical da batucada remetem ao conceito de movimento. *Batida* e *levada* são sinônimos usados para se referir ao padrão rítmico básico de cada instrumento, bem como ao ritmo do conjunto. Na linguagem corrente das escolas de samba utiliza-se, ainda, o termo *andamento*⁷³ para se referir a uma batida ou levada. Para os padrões de diferentes tambores (membranofones), instrumentos que são tocados com batidas nas peles (especialmente com baquetas), o termo batida é mais usual. Para instrumentos como o chocalho e a cuíca, nos quais não há de fato uma "batida" (um golpe) na mecânica de sua execução, o termo levada soa mais coerente. No entanto, no dia-a-dia de ensaios e apresentações das baterias, os termos batida, levada e andamento são utilizados sem restrição semântica, ou seja, são sinônimos. É interessante notar que os três termos remetem a um tipo de movimento: bater, levar e andar.

⁷² *importa colocar en foco la performance, donde la tecnología musical cobra realidad, dando cuenta cómo es experimentada, producida y fabricada. Este foco nos introduce respecto al decisivo papel de la corporalidad en la producción musical, en la interacción no sólo con los bailarines, la dramaturgia y la mímica, sino entre los propios músicos mientras hacen música*

⁷³ Pela teoria clássica da música ocidental, "andamento" designa a velocidade - o tempo - da execução musical. No contexto da batucada de samba, o uso deste termo para designar um padrão rítmico pode ser associado à velocidade com que ele é tocado, mas designa primordialmente a própria levada/batida.

Cada padrão rítmico é formado por ataques/golpes - as “batidas” (no sentido de bater no instrumento) - com acentos e expressividade próprias. “Aqui a gente bate com vontade” - dizem os ritmistas da Bateria de Bamba, referindo-se à grande disposição física deste grupo. “Sem bater!” - proferem os diretores da Bateria antes de apresentações e ensaios, no momento que antecede o início da batucada e os ritmistas devem esperar para começar a tocar. “A batida da Vila é diferente...” é uma frase emblemática na descrição e percepção da peculiaridade do ritmo da bateria matildense, dita não apenas por membros desta agremiação, mas por sambistas de outras escolas. Ou seja, o termo batida designa a ação musical e performática em si, seja no âmbito individual - “bater no seu instrumento”⁷⁴ -, seja no âmbito coletivo - a batida da Vila Matilde. Batida é o termo que carrega a raiz semântica da palavra “batucada”.

Levada remete ao caráter cíclico dos padrões rítmicos interpretados nos instrumentos, a um movimento contínuo das figuras musicais, que “são levadas” ininterruptamente do início ao final do ciclo e novamente ao início, sucessivamente. As levadas são responsáveis, ainda, por “levar o corpo ao movimento”, amparando e incitando a dança da platéia e a movimentação dos próprios ritmistas, levando (carregando) o ritmo da dimensão acústica à dimensão mocional. Numa via de mão dupla, o som leva o corpo e o corpo leva o som. Os ritmistas dizem que “se deixam levar pela batucada”, corroborando essa percepção incorporada da batucada.

Andamento, além de sinônimo de levada, alude à movimentação usual e característica da bateria, que anda - se locomove - durante sua prática musical. Os “andamentos” criam um suporte musical para a ação corporal de caminhar durante a evolução das baterias pelo espaço (na quadra, ruas e avenidas). A bateria, enquanto agrupamento que toca se locomovendo, tem no “andamento” dos instrumentos a conjugação do tempo musical e da ação corporal de andar, caminhar. “Vem no andamento” significa “vem tocando”, dando a entender, ainda, “vem caminhando”. Ferreira (idem, p.235) explica como na música afro-americana tempo e espaço se refletem, e em grupos que se deslocam durante a performance o “tempo musical se define pelo tempo de travessia do espaço público”. Tal constatação ajuda a compreender a questão da aceleração do ritmo das baterias, discutida no capítulo anterior.

⁷⁴ Alguns percussionistas profissionais percebem a expressão “bater no instrumento” como pejorativa, defendendo o uso da frase “tocar o instrumento”. Em minha visão, dependendo do contexto, não há problema em dizer “bater no instrumento”, especialmente quando fala-se sobre batucada. Sobremaneira, a posição “defensiva” da classe musical dos percussionistas é relevante, visto certo preconceito que existe em relação a este tipo de instrumentista. Sobre o tema, ver Santos (2017a) - “O Carnaval enquanto fábula - a percussão na periferia da folia”, que aborda casos de percussionistas no carnaval soteropolitano.

O termo “toque” também pode ser utilizado para designar os padrões rítmicos de cada instrumento e do conjunto da batucada. A palavra, obviamente, remete à ação musical de tocar. Observo o uso mais recorrente desta palavra associada à batucada dos blocos afros soteropolitanos (o “toque do Olodum”, por exemplo). Este termo é usado, ainda, para se referir aos padrões rítmicos tocados no contexto do Candomblé e de Umbanda, religiões afrobrasileiras: Aguerê (o ritmo) é um *toque* para Oxóssi (o Orixá), por exemplo. Nas minhas análises, em alguns momentos utilizo o termo “toque” para designar o ataque de cada nota da batida (por exemplo, “o quarto toque da batida da caixa”). Ou seja, uma batida é constituída de vários toques⁷⁵.

Stover (inédito) explica a importância, dentro dos estudos musicológicos, de entender a relação entre o plano discursivo e os próprios materiais musicais. Assim, cada terminologia empregada na descrição da batucada - ritmo, batida, levada, andamento, toque - trazem implícito o conceito de *movimento* que permeia este tipo de fazer musical.

Este movimento, como apontado, se articula dentro de uma organização cíclica. Segundo Graeff (2015), o pensamento cíclico é um dos fundamentos da performance musical africana, apontado por diversos pesquisadores. Danielsen (2006, p. 163-169) discute o “significado estético inerente à repetição” nos estilos musicais baseados em *grooves* (como o *funk* norte-americano), vinculados à chamada *black music*. A ciclicidade é um aspecto central da concepção musical e das práticas da batucada, um “traço” de seu vínculo com a cultura africana (KUBIK, 1979). Pelo constante retorno ao mesmo ponto de um padrão (ou de uma forma) musical, a organização cíclica é a base do engajamento corporal com a batucada e um aspecto central deste tipo de experiência (determinante inclusive nos processos de aprendizagem da batucada, discutidos na sessão “Reverberações de saberes”).

Ferreira (2013) aponta que a periodicidade dos padrões musicais afroamericanos produz um “contexto de repetição que permite adentrar em um *espaço/tempo* de micro-percepções singulares onde pulsa o corpo/consciência” (p.255, grifo meu). Ou seja, a estrutura cíclica dos padrões da batucada ativa um tipo de percepção corporal - quando me refiro a uma levada, parto do pressuposto que ela é tocada por alguma pessoa, com gestos e movimentos relacionados à produção sonora. A ciclicidade das batidas cria um fluxo contínuo de movimentos sonoros e corporais integrados.

⁷⁵ daqui para frente utilizo os termos *batidas* e *levadas* como sinônimos, designando os padrões rítmicos de cada instrumento e do conjunto: a batida de tamborim, a batida da Bateria Alcalina etc. Diferentes músicos utilizam variadas formas de designar um padrão rítmico e acredito que não há uma maneira “mais correta” que outra. Batida vem de bater e toque vem de tocar.

Portanto, o ritmo da batucada pode ser considerado o próprio movimento dos corpos que tocam e articulam diferentes relações entre as batidas de cada instrumento. A sonoridade da batucada se constitui através destas relações fluidas, pela interação entre as ações individuais dos ritmistas inseridos no fazer musical coletivo. A estrutura elementar do samba pode ser compreendida como um conjunto de relações entre diferentes padrões rítmicos, cada um com suas características e comportamentos musicais.

2.2 A estrutura elementar do samba

Realizo a seguir um estudo das principais levadas de samba, isto é, das batidas elementares inerentes ao vocabulário rítmico desta manifestação musical. Tomo como referência algumas levadas básicas de instrumentos de percussão, que articulam os principais aspectos rítmico-musicais do samba. As levadas apresentam suas características e *comportamentos*, combinando aspectos morfológicos e movimentos de interação entre elas. A partir disso, estabelecem relações umas com as outras, *conjugando-se* dentro de uma *estrutura elementar do samba*.

Blacking (2006, p.50) aponta a importância de identificar "os processos relevantes para uma explicação do som musical", que constituem uma "estrutura profunda da música" (idem p.58). Luis Ferreira explica que

a estrutura musical é tanto um modelo ideal construído pelo analista, como um modelo dos próprios atores expressado em onomatopéias, metáforas e efetivados na performance musical. Se apresenta não como um simples conjunto de sistema de padrões, normas e comportamentos dos músicos, mas como um sistema de relações entre elementos ao redor de um *núcleo estruturante* (2013, p.254, tradução e grifo meu).

Seguindo estas perspectivas, as análises a seguir estão focadas em aspectos estruturais e buscam demonstrar a flexibilidade inerente à rítmica do samba, compreendendo seu *ritmo em movimento*.

A base do teleco-teco

Na musicologia muitos estudiosos utilizam em suas análises o conceito de "*time-line*", cunhado pela primeira vez por Nketia (1974). Kubik (1979, p.13) explica a *time-line* como "um elemento focal" que orienta a prática de cantores, instrumentistas e dançarinos. De forma análoga, Ferreira (2013, p.241) utiliza o termo "*patrón de referencia*", enquanto Tiago de Oliveira Pinto (2001) utiliza "linha-guia", ou "linha rítmica". Agawu (2003, p.73) usa o conceito de "topoi", para designar uma figura rítmica que serve de ponto de referência musical. Na musicologia cubana, Argeliers León (1974) e Fernando Ortiz (1965) explicam a função central da "clave", linha rítmica que orienta a performance

musical, tida como uma verdadeira “entidade” da música afro caribenha. Browning (1995, p.11) aponta uma qualidade melódica da clave, sugerindo que ela pode ser interpretada como a “canção” de uma estrutura rítmica polimétrica (categoria na qual a autora identifica o samba). A pesquisadora norte-americana explica, ainda, que a clave funciona como uma “chave”⁷⁶ que “abre todos os outros padrões rítmicos” de uma estrutura rítmico musical (idem).

Todas estas terminologias indicam que em alguns tipos de música existe um eixo rítmico central - uma base -, que pode estar explícito ou implícito na sonoridade dos instrumentos, canto, ou acompanhamento de palmas de mão, sendo determinante ainda para a dança. Stover (2009) fala sobre “música de time-line”, reconhecendo esta “lógica” rítmica nas músicas africanas e afro diaspóricas em geral. Zé Alexandre Carvalho (2011) sugere o uso do termo clave para se referir à música cubana, linha-guia para se referir à música brasileira e *time-line* para ritmos africanos. Essa ressalva de Carvalho aponta que, embora os termos possam ser considerados sinônimos, são melhor compreendidos dentro de cada contexto cultural.

No samba, algumas batidas assumem uma função musical de *time-line*, como afirmam estudos de diversos autores. Nesse sentido, Sandroni (2001) identifica o que chama de “Paradigma do Estácio”, um padrão rítmico que ganharia destaque no samba carioca no final da década de 1920, após o surgimento das escolas de samba. Este padrão pode ser transcrito com notação musical clássica, ou com a ilustração de seus ataques e pausas dentro de um ciclo de pulsações elementares⁷⁷:

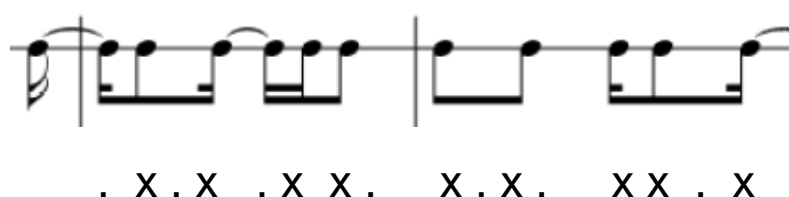


Figura 14. Paradigma do Estácio, segundo Sandroni (2001).

⁷⁶ Browning considera o significado em espanhol de “clave”, que pode ser traduzido para português como “chave”.

⁷⁷ A transcrição em notação clássica utiliza durações prolongadas dos ataques, que não evidencia cada pulsação elementar. A transcrição com “x” e “.”, por sua vez, deixa claro cada unidade constitutiva de um ciclo desta linha rítmica.

Entre sambistas, esta batida é conhecida como *teleco-teco*, como aponta Carvalho (2011, p.120). Araújo (1992) a identifica como o “ciclo do tamborim”; Ari Colares (2011) a reconhece como uma *clave* do samba e Stover (inédito) como uma *time-line* deste ritmo. Vinicius Barros (2015) identifica o teleco-teco em diferentes gravações fonográficas como uma levada central do tamborim no samba carioca, sobre a qual os ritmistas variam com grande liberdade. Zeh (2006) aponta o teleco-teco como parte da “linguagem” do tamborim da escola de samba, e Dantas (2001) transcreve este padrão como uma “variação de levada” típica de uma bateria. Oscar Bolão (2003, p.34-35) também apresenta algumas variações desta batida, transcritas em seu livro-método sobre a percussão na música do Rio de Janeiro. Nas minhas inúmeras experiências em rodas de samba e agremiações carnavalescas, bem como na minha atuação como músico em outros contextos, constato o papel central que esta levada tem no ritmo do samba. Mas o que faz do teleco-teco um padrão rítmico tão relevante para o samba?

Este padrão é construído sobre dezesseis pulsações elementares (subdivisões do ciclo) e possui um papel fundamental na caracterização rítmica do samba (especialmente o carioca). É importante frisar que este padrão pode apresentar diversas variações, de acordo com a interpretação de quem o toca - como aponta Barros (opus cit.). A versão apresentada inicialmente é constituída de nove notas (golpes ou toques). Entretanto, a levada com nove notas deriva diretamente de uma versão elementar com sete ataques por ciclo, conforme ilustração abaixo.

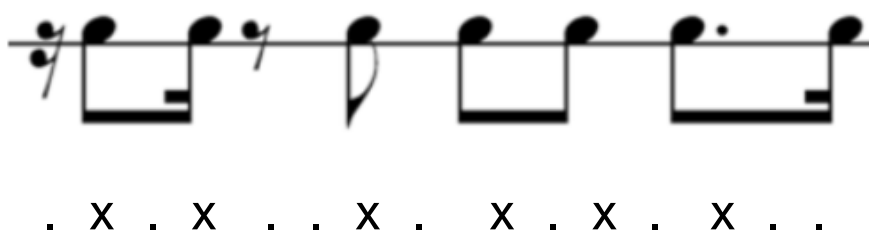


Figura 15. Base de teleco-teco (em duas notações).

Ao invés de chamar esta linha rítmica de *time-line*, ou *clave* a identifico como uma *base*, a *base do teleco-teco*. Este padrão, dentro de um ciclo, apresenta uma interessante relação interna entre os sons que o constitui: as distâncias entre cada ataque variam entre uma ou duas pulsações elementares e não há duas notas tocadas uma em seguida da outra.

Uma transcrição em formato circular⁷⁸ evidencia o caráter cíclico da batida e é útil para entender aspectos estruturais da base do teleco-teco, com sete e nove toques por ciclo.

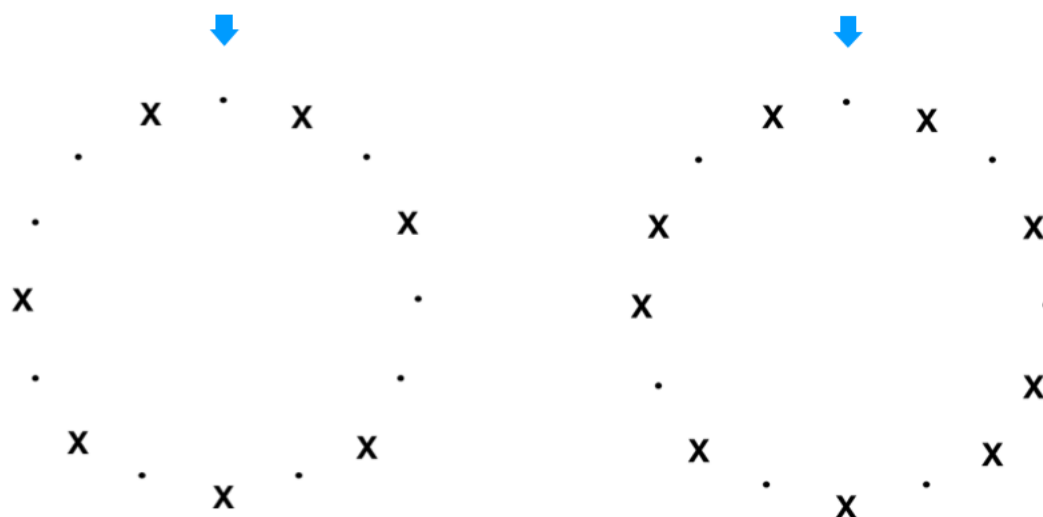


Figura 16. Base do teleco-teco escrita circularmente com sete e nove notas por ciclo.

A flecha em cada ciclo indica o ponto de início convencional do padrão no ritmo de samba. Este ponto inicial é determinado pela relação que a frase estabelece com as demais levadas, o que vai caracterizá-la como uma linha de samba. Para efeito analítico,

⁷⁸ London (2000) sugere o uso de uma escrita circular (que ele chama de "relógio" - *clock*) para representar um padrão rítmico dentro da função de "*time keeper*", isto é, como estrutura de manutenção do tempo, e desvinculada de uma relação hierárquica com outras linhas rítmicas constitutivas de um ritmo. É evidente a relação do conceito de *time-keeper* e *time-line*. O termo "relógio" mostra-se mais adequado quando usado na transcrição de padrões com doze pulsações elementares.

o mesmo padrão rítmico pode ser iniciado em diferentes pontos⁷⁹. Utilizando este recurso, Kubik (1979, p.17) reconheceu a similaridade desta frase com o *sixteen-pulse standard pattern* característico na música de Angola e Zaire. Ou seja, a base do teleco-teco observada com outro ponto de início configura um padrão rítmico recorrente na música do sudoeste africano. Kubik aponta esta *time-line* como um “perfil cultural” (*cultural profile*) que atravessou o Oceano Atlântico com a vinda de africanos para o Brasil durante o período escravagista, e se manteve como um “traço angolano” no samba.

Utilizando este recurso analítico, o mesmo padrão rítmico pode apresentar diferentes versões ao ser observado com outros pontos de início (em um ciclo com dezesseis pulsações elementares, pode-se formar dezesseis padrões distintos, cada um começando em um ponto). No entanto, mesmo com diferentes rotações do ciclo, as relações internas entre os sons e as características básicas da levada se mantêm.

Ao considerar o início da base do teleco-teco na terceira pulsação elementar, formam-se outros padrões rítmicos muito presentes no samba: as batidas básicas do chamado “partido-alto”⁸⁰.

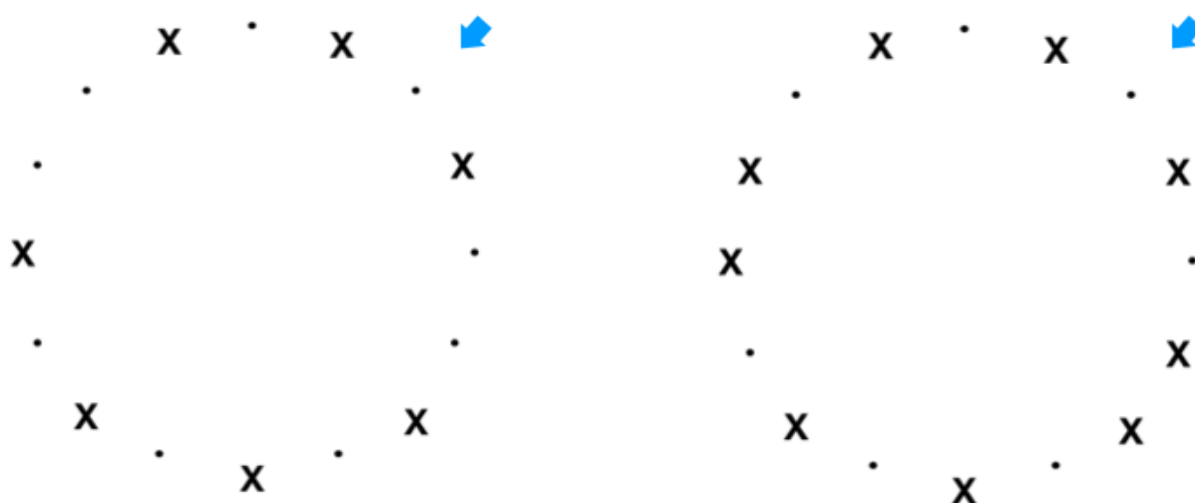


Figura 17. Indicação do início do ciclo de teleco-teco na terceira pulsação elementar, formando padrões rítmicos de partido-alto.

⁷⁹ Na musicologia moderna este recurso é conhecido como “rotação” (*rotation*). Ver Toussain (2013).

⁸⁰ segundo o dossiê sobre o samba carioca, a palavra “partido-alto” data do século XIX: “provavelmente a composição substantivo/adjetivo relaciona-se semanticamente a um tipo de samba composto por um grupo seleto de pessoas de competência indiscutível. O partido-alto teve origem nas rodas de batucada” (IPHAN, 2001, p.49).

Estes padrões rítmicos de partido-alto são a base de diversas levadas de pandeiro, agogô e outros instrumentos de percussão, bem como de algumas levadas de cavaco. Ou seja, esta estrutura constitui uma base elementar do vocabulário rítmico do samba, presente de forma explícita ou implícita (tácita) nas levadas de alguns instrumentos, muitas vezes na articulação e acentuação. Abaixo observam-se as linhas rítmicas que se formam a partir dos padrões com sete ou nove notas por ciclo.

Teleco-teco	Partido-alto
.X.X..X.X.X.X..X	.X..X.X.X.X..X.X
.X.X.XX.X.X.XX.X	.X.XX.X.X.XX.X.X

Figura 18. Bases de tele-teco e partido-alto.

Essa análise ilustra o caráter estrutural que uma levada assume de acordo com a disposição e relação entre seus sons dentro de um ciclo. A base do teleco-teco se caracteriza pelas *relações internas* entre suas notas, que formam uma sequência maleável de ataques e pausas. Esse *movimento flexível* - “malemolente” - é o aspecto central desta levada.

As variações desta batida, tocadas em diversos instrumentos, se guiam por esta estrutura básica e seus movimentos. Por exemplo, quando um percussionista toca o tamborim numa roda de samba, com liberdade criativa, executa variações rítmicas que orbitam ao redor da base de teleco-teco, remetem aos seus pontos de ataques e pausas de forma dinâmica. As novas configurações rítmicas das variações tocadas pelo músico “brincam” (de forma *lúdica*) através do movimento interno da estrutura, transitam entre o teleco-teco e o partido-alto fluidamente, numa interpretação “malemolente”. Pinto (2001, p.99) identifica este fenômeno como “flutuação dos motivos rítmicos”.

Através de seus movimentos, esta base atua como um eixo que se articula dinamicamente com outras levadas através de seus ataques e pausas, *pontos de apoio e suspensão*. Alguns ataques desta batida irão coincidir com ataques de outras levadas, ou ocupar os espaços de silêncio. Assim, os ataques e pausas desta base vão *se conjugar* com ataques e pausas de outras levadas, alternando sensações de apoio e suspensão. A partir das relações entre diferentes levadas, cada uma com seus movimentos internos, um ritmo vai adquirir suas características.

Então, o que define o ritmo de samba, especialmente ao se falar de batucada, não é apenas um padrão rítmico, mas sim a articulação de diferentes levadas, com características e comportamentos diversos, sendo o teleco-teco uma delas. Analisar essa articulação de relações entre diferentes batidas revela a estrutura elementar do samba, mostrando não apenas aspectos superficiais (ou morfológicos), mas os movimentos internos e os *comportamentos musicais* que permitem as conjugações entre as batidas.

A base do teleco-teco (ou outro padrão rítmico semelhante), quando conjugada com outras levadas, apresenta um comportamento proeminente de suspensão, isto é, exercendo uma força com sentido ascendente na articulação da estrutura rítmica. Os movimentos internos da batida, através da organização malemolente de seus toques, desempenham uma função de *tensionar* o ritmo com os ataques em pontos suspensos. Entretanto, só é possível entender um ponto como suspenso no momento em que ele estabelece uma relação com outro ponto, ou seja, quando há uma referência. No samba, o principal apoio da estrutura rítmica está na *marcação*.

A marcação grave

A estrutura rítmica do samba e da batucada tem como principal alicerce uma batida de sonoridade grave, a *marcação*. Ela apresenta um caráter pendular, alternando um toque fraco e um toque forte a cada *beat*, *marcando* os tempos do ciclo e criando uma *sustentação* rítmica. Segundo Pinto (2001, p.93) a marcação é "a batida fundamental e regular que caracteriza o *sobe e desce* rítmico do samba" (grifo meu). Ou seja, a marcação é um pivô elementar da estrutura e atua no sentido de apoiá-la (e movimentá-la). Seu padrão elementar se constitui sobre oito pulsações elementares, ou dois tempos, e seu acento ocorre no segundo *beat*.

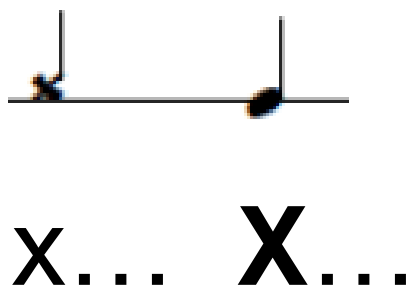


Figura 19. Marcação do samba.

Esta levada é um padrão rítmico emblemático do surdo, o instrumento mais grave da batucada de samba. A primeira nota do ciclo é obtida com um golpe abafado, isto é, com menos intensidade; a segunda nota é o ponto principal da batida, a sua marcação. Geralmente, a nota principal é tocada com uma baqueta e a nota abafada com a mão⁸¹.

A marcação atua como um pivô da estrutura rítmica ao exercer uma força gravitacional sobre as demais levadas. Com seu caráter pendular e sonoridade grave, exerce uma força com sentido descendente - em direção ao solo - levando a um movimento de “aterramento”. Com isso, a marcação cria pontos de referência fundamentais que sustentam a estruturação rítmica do samba.

Essa força atua tanto na estrutura rítmica, como na estrutura física, isto é, no corpo. A marcação pode ser sentida na parte inferior da estrutura física e se relaciona diretamente à movimentação dos pés (de um músico ou dançarino). O comportamento de sustentação que a levada apresenta na estrutura rítmica é análogo à sustentação dos pés na estrutura física. Ou seja, o movimento de “sobe e desce” configura uma marcação rítmica musical e corporal.

⁸¹ Existem várias maneiras de tocar o surdo e golpear a pele. O som abafado pode ser obtido com um golpe da baqueta sobre a pele abafada pela outra mão. A diferenciação entre o toque fraco e o acentuado também pode vir de golpes em diferentes regiões da pele.

Da mesma forma que a base do teleco-teco pode estar implícita na execução de alguns instrumentos, a marcação não necessariamente será articulada sonoramente. Isto é, mesmo que não haja um surdo ou algum instrumento grave tocando um padrão com este comportamento, a marcação mantém sua presença tácita na rítmica do samba.

A condução

Algumas levadas de samba atuam no sentido de *conduzir* o movimento da estrutura rítmica através da articulação sonora das pulsações elementares - ou "subdivisões" do *beat*. Geralmente tocadas em instrumentos agudos, as levadas de condução podem ser chamadas de *batidas carreteiras*, com sentido análogo ao de conduzir: "carregar". Os instrumentos que costumam tocar levadas carreteiras na roda de samba são ganzá, reco-reco e prato-e-faca. Em uma bateria, as batidas carreteiras fazem parte do vocabulário rítmico do tamborim, repinique e chocalho.

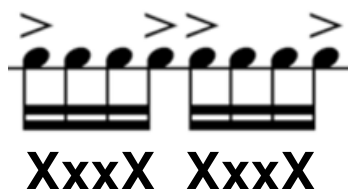


Figura 20. Levada carreteira do samba

Este tipo de padrão rítmico possui uma alta densidade (muitas notas por ciclo) e permeia toda a trama rítmica da estrutura elementar do samba. É bastante comum que algumas notas sejam acentuadas, como indicado na transcrição. Esta acentuação é uma característica rítmica elementar do samba. É notável, ainda, que ao se constituir das próprias pulsações elementares, uma levada carreteira pode se organizar em ciclos de tamanhos variados. Acima ilustro um ciclo de oito pulsações elementares, com dois tempos (*beats*).

O comportamento da condução é determinante para a conjugação das batidas, especialmente pela articulação sonora de todas as pulsações elementares estabelecendo pontos de conexão entre as demais levadas. Além disso, as batidas carreteiras são executadas através de gestos com uma alternância rápida de sentidos/direções: frente-trás, ou direita-esquerda. Então, os instrumentos são tocados com movimentos contínuos que criam um fluxo de energia, tanto na estrutura rítmica, como na estrutura física do intérprete e espectadores. Assim como a marcação e a base, a condução pode estar implícita na estrutura rítmica.

Os comportamentos musicais - movimento e balanço do ritmo

A estrutura rítmica do samba se constitui pela articulação das levadas de (i) condução, (ii) base e (iii) marcação, que podem estar explícitas ou implícitas no fenômeno/evento sonoro. Estas batidas adquirem seus movimentos internos a partir de sua configuração elementar - da combinação de notas e pausas - dentro de um ciclo de pulsações elementares em constante movimento. Condução, base e marcação, assim, podem ser vistos como *comportamentos musicais* que caracterizam os movimentos das batidas dentro da estrutura rítmica elementar do samba.

Ou seja, o ritmo do samba se caracteriza, mais do que por determinados padrões rítmicos, pelos movimentos internos das batidas em relação dinâmica - seus comportamentos. Mediante as interações entre os comportamentos, a estrutura rítmica do samba adquire um movimento que combina tensão e relaxamento, apoio e suspensão rítmica, em um fluxo constante.

A marcação, com seu movimento de aterramento vinculado às pisadas do pé, se comporta como um pivô, exercendo uma atração gravitacional na estrutura rítmica, criando seu principal ponto de apoio. Na transcrição abaixo, a força atrativa e o apoio da marcação são representados pela seta preta sob a nota acentuada do ciclo da levada.



Figura 21. Levada de marcação com sua força gravitacional de apoio.

A base do teleco-teco apresenta um movimento “entre” os *beats* da marcação, “cortando-os” com suas notas suspensas (indicadas pelas setas ascendentes vazadas).

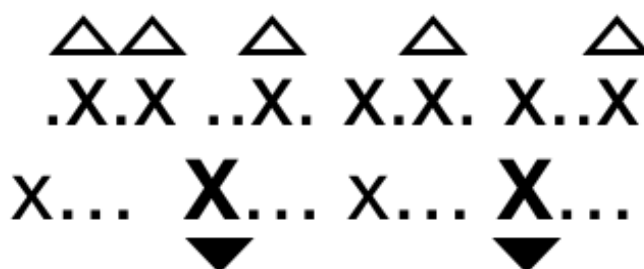


Figura 22. Teleco-teco e marcação com apoio e suspensão rítmica.

Com seu comportamento malemolente, o teleco apresenta pontos concomitantes à marcação, isto é, apoiados, e pontos suspensos (indicados pelas setas de cima). Estas suspensões rítmicas são reconhecidas entre os músicos como *síncopas* e o teleco-teco pode ser visto como uma *levada sincopada*. Só é possível falar de síncopa a partir do estabelecimento de uma referência de apoio, que no caso do samba é a marcação. Ou seja, o termo sincopado (comum no linguajar de sambistas) pode ser explicado como essa suspensão rítmica que gera uma sensação de tensionamento em relação à

marcação evidente dos tempos. A síncopa, nesse sentido, faz parte do movimento interno na estrutura elementar do samba, derivada do caráter maleável e flexível da levada de base em relação à marcação.

Os sons acentuados da marcação exercem uma força atrativa em relação à base do teleco-teco, gerando um movimento na interação entre as levadas.

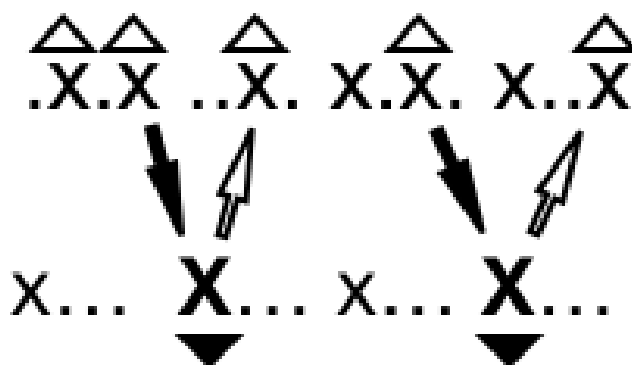


Figura 23. Teleco-teco e marcação com movimento de atração.

As duas primeiras notas suspensas do teleco-teco geram uma tensão que se resolve com um movimento em direção à primeira nota acentuada da marcação (indicada pela primeira flecha preta entre as duas linhas). Em seguida, o teleco-teco apresenta outro movimento ascendente, tensionando a estrutura com uma nota suspensa (apontada pela primeira flecha vazada no meio). Na sequência, o teleco-teco tem um toque coincidente com a nota fraca da marcação, seguida de outra nota suspensa. Esse tensionamento se resolve com um movimento em direção à nota acentuada da marcação, que coincide com um toque do teleco-teco (indicado pela segunda flecha preta do meio). Completando o ciclo, a última nota do teleco-teco apresenta um movimento ascendente que gera outro tensionamento da estrutura rítmica (flecha vazada mais à direita), que vai se manter até o próximo toque acentuado da marcação (na repetição do ciclo). Todos estes movimentos ocorrem de maneira fluida, isto é, dentro de um fluxo.

As notas suspensas do teleco-teco apresentam diferentes distâncias dos pontos de apoio da marcação, indicadas pelas flechas do meio com diferentes inclinações nos sentidos ascendente e descendente. Ou seja, há uma sinuosidade - uma malemolência - na relação entre a base e a marcação. As notas da frase do teleco-teco posicionadas na pulsação elementar antes do *beat* (a segunda e a sétima nota do ciclo) são as mais relevantes para a sensação de suspensão e tensionamento⁸². As possíveis variações da frase do teleco-teco seguem este movimento dinâmico na relação com a marcação (o padrão com nove notas, ou as variações do partido-alto).

Observando repetições contínuas dos ciclos, é possível entender um movimento mais geral entre as suspensões da base e os apoios da marcação, ilustrando a relação de tensão e relaxamento da rítmica do samba.

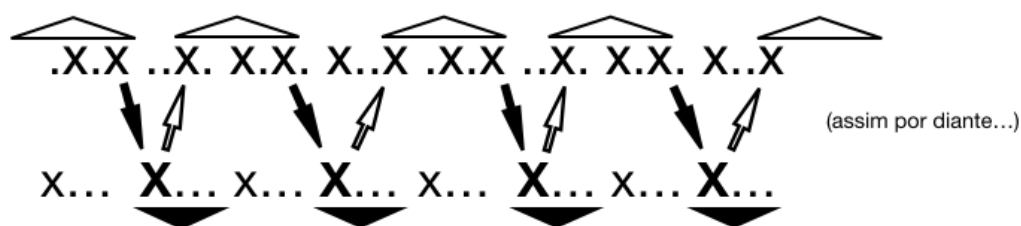


Figura 24. Suspensões e apoios rítmicos de teleco-teco e marcação.

Stover (inédito) fala sobre os “caminhos da clave”, isto é, as direções e sentidos presentes na articulação musical de uma levada de *time-line* em relação a outra, apontando seus aspectos recorrentes: (i) implicações de duas direções (para cima e para baixo), (ii) não alinhamento da relação cima-baixo com o início métrico do ciclo, (iii) senso de circularidade. A relação entre a base e a marcação da estrutura elementar do samba apresenta os três aspectos citados - a alternância de apoio e suspensão segue

⁸² essa questão será aprofundada no tópico “micro-temporalidade”, mais à frente.

movimentos ascendentes (no teleco-teco) e descendentes (atraídos pela marcação), com um alinhamento assimétrico entre as linhas, ciclicamente retornando ao mesmo ponto.

Dessa forma, estes padrões rítmicos apresentam seus *comportamentos musicais*. O comportamento de base se caracteriza por seu aspecto suspenso, que tende a tensionar a estrutura rítmica com notas entre os apoios da marcação, com movimentos flexíveis, isto é, malemolentes. A marcação se comporta como um pivô grave, dando sustentação através de um movimento de atração rítmica. A interação entre a base e a marcação remetem a movimentos com sentido vertical. A interação entre as batidas gera uma sensação de suspensão e apoio sentida no corpo, o movimento rítmico ascendente e descendente mobiliza a própria estrutura física. A base do teleco-teco exerce uma força contrária à ação da gravidade, “desafiando-a”, incitando o corpo a se mover⁸³.

A estrutura rítmica do samba se completa com as levadas carreteiras. Este tipo de batida, formada pelas pulsações elementares, se comporta como condutora do movimento rítmico, criando pontos de conexão entre todas as partes da estrutura. Ou seja, a levada carreteira permeia a trama rítmica: todas as notas das batidas de base e de marcação coincidem com algum ponto dela.

A levada carreteira apresenta movimentos constantes com sentido/direção horizontal. Dentro desta alternância contínua, cria-se um fluxo na condução da estrutura rítmica.



Figura 25. Movimento rítmico da levada carreteira.

⁸³ Sodré (1979, p.11) sugere que a "síncopa" do samba incita o ouvinte a "preencher o tempo vazio com a marcação corporal". No entanto, não vejo a "síncopa" como uma figura isolada, como discutido. Sob minha perspectiva, o que incita o corpo se mover é a articulação dinâmica entre os comportamentos musicais da estrutura elementar do samba, suas *relações* de suspensão e apoio rítmico.

Esse fluxo de movimentos alternados flexibiliza os pontos de ataque das levadas de base e marcação, que se deslocam levemente para frente ou para trás (ou para um lado e para o outro). Com isso, as notas de uma batida podem apresentar inflexões rítmicas em um plano micro-temporal. A levada do teleco-teco, por exemplo, além de ser atraída pela força gravitacional da marcação, apresenta micro-variações em função do fluxo da condução, tornando-se malemolente (flexível).

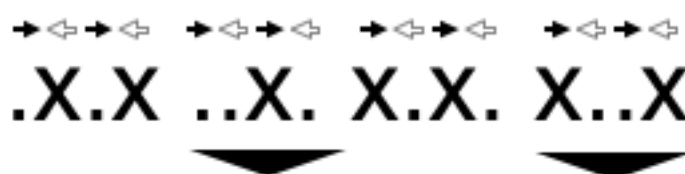


Figura 26. Malemolência do teleco-teco.

Cada ataque da base do teleco-teco pode se antecipar ou atrasar, em um plano micro-rítmico, dentro do fluxo da condução (indicado pelas flechas acima da linha) e atraído pela força gravitacional da marcação (setas pretas abaixo), gerando uma sensação de flexibilidade e malemolência - em outras palavras, um balanço⁸⁴.

A própria marcação se flexibiliza dentro do fluxo da condução, com uma intenção rítmica “para frente” ou “para trás” (em um plano temporal: para frente mais rápido, para trás mais lento) e “para um lado e para o outro” (em um plano espacial), criando um balanço da estrutura rítmica através de seu movimento pendular.

Simultaneamente, uma levada carreteira também se afeta pela relação com a força atrativa da marcação. As ênfases da levada carreteira alternam um acento concomitante ao *beat* - apoiado, e um acento anterior à ele - suspenso.

⁸⁴ Jovino dos Santos Neto (2016) utiliza o termo “ginga” para se referir ao balanço da música brasileira. De forma análoga utiliza-se o termo “suingue”.

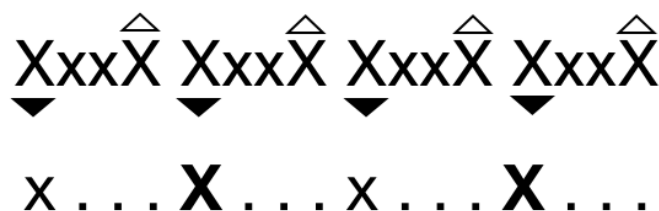


Figura 27. Acentuação da levada carreteira em relação à marcação.

Dessa forma, marcação, base e condução mostram-se como comportamentos complementares, movimentos dinâmicos integrados à estrutura rítmica do samba. As tensões e resoluções rítmicas da relação entre a base e a marcação, com suas suspensões e apoios em um plano vertical, ganham fluidez dentro do fluxo da condução, com movimentos em um plano horizontal. Isso cria uma flexibilidade no *tempo-espaço* da estrutura rítmica. Ou seja, através das relações entre os movimentos das batidas, o tempo-espaço da estrutura rítmica adquire uma elasticidade: as notas podem ser tocadas com variações na velocidade (tempo) dos golpes o que flexibiliza os pontos de ataque (espaço) dentro do ciclo. Essa flexibilidade no tempo-espaço, sob uma perspectiva analítica estrutural, pode ser entendida como o balanço do samba, ou sua *cadência*.

Os movimentos rítmicos alternados em plano horizontal da condução tornam-se complementares aos movimentos ascendentes e descendentes da marcação e da base. Sugiro um modelo que ilustra os comportamentos musicais e os movimentos da estrutura rítmica do samba.

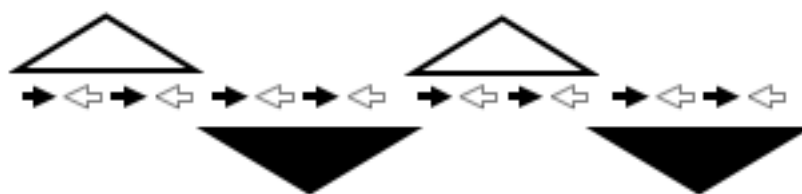


Figura 28. Movimentos de articulação da estrutura rítmica do samba.

As setas pretas para baixo indicam a força atrativa da marcação, tensionada pela força suspensiva da base, indicada pelas setas vazadas ascendentes. As flechas com sentidos laterais indicam o fluxo da condução. Esses movimentos atuam sobre a estrutura rítmica dinamicamente, flexibilizando as relações entre os sons de uma batida, tornando-a malemolente, dando-lhe balanço. Essa flexibilidade é o aspecto que permite a conjugação dos padrões rítmicos dentro de um conjunto e atua também sobre uma levada tocada sozinha. Ou seja, o balanço se manifesta em uma estrutura rítmica formada por diferentes levadas, ou pode estar implícito em uma única batida (como exemplificado nas figuras 12 e 13).

O balanço do samba é algo bastante subjetivo, mas do ponto de vista rítmico-estrutural ele pode ser compreendido como a conjugação do apoio da marcação grave em relação aos acentos suspensos da base, dentro de um fluxo contínuo da condução. Mesmo se não houver uma levada de base, uma de marcação e uma de condução sendo tocadas por diferentes instrumentos, estes comportamentos se manifestam na execução de um único padrão, atuando como forças que flexibilizam o ritmo, dando-lhe malemolência e balanço. Uma interpretação musical com balanço, dentro da estrutura rítmica do samba, deverá transitar entre pontos suspensos e apoiados, variar acentos dinamicamente, sugerir intenções para frente e para trás, para um lado e para o outro, seguindo um fluxo de movimentos flexível e malemolente.

Não é possível isolar o balanço como uma "entidade" descolada do fazer musical - as inflexões rítmicas advêm da prática dos músicos, da movimentação corporal empregada na execução de um instrumento musical. As análises empreendidas até aqui focaram-se em uma visão mais estrutural e sistemática do ritmo, que serão utilizadas

como referência para as discussões subsequentes. Para compreender o conceito de balanço é necessário considerar a dimensão micro-temporal e corporal do fenômeno musical (tópicos abordados mais à frente).

Em suma, a estrutura elementar do samba reflete o próprio movimento do ritmo. A marcação, como pivô grave de caráter pendular, marca os principais pontos de apoio da estrutura, exercendo uma força atrativa no sentido descendente; a base, com seu comportamento maleável e notas suspensas, tensiona a estrutura com movimentos ascendentes (sincopados), reforçados pela acentuação da levada carreteira. Esta, cria uma fluidez ao permear e adensar a trama rítmica criando um movimento contínuo de articulação entre todas as linhas. As relações estabelecidas entre estes três tipos de levada se deve a seus comportamentos musicais que, articulados entre si, dão ao ritmo de samba o seu balanço característico, sua cadência. Ou seja, o balanço de um ritmo tocado coletivamente é resultado dos movimentos internos da articulação entre as levadas. Estes movimentos rítmicos, advindos dos comportamentos das levadas em relação dinâmica entre si, é sentido pelo próprio corpo, que percebe os movimentos rítmicos de maneira igualmente dinâmica, pela alternância entre movimentos suspensos e apoiados, de tensão e relaxamento, que *reverberam* na estrutura física de quem toca ou dança.

Alguns instrumentos possuem uma propensão para executar levadas que assumem funções específicas de marcação, base e condução. No entanto, muitas levadas transitam entre estes comportamentos, assumindo ora um comportamento, ora outro, ou sintetizando-os em um só padrão rítmico. O pandeiro⁸⁵, instrumento emblemático do samba, tem essa característica híbrida, e suas levadas dentro do vocabulário rítmico deste gênero conjugam especialmente as funções de marcação e condução, transitando ainda pelo comportamento de base (especialmente ao tocar levadas de samba de partido-alto). Portanto, não se pretende aqui enquadrar o samba em uma estrutura rígida, mas sim apontar os comportamentos musicais recorrentes que constituem uma espécie de "gestalt" básica deste ritmo (PINTO 2001, p.89).

Além disso, é importante frisar que na prática, especialmente em rodas de samba e em alguns naipes da bateria, um ritmista interpreta cada levada com criatividade e dificilmente mantém um padrão estático, isto é, sendo tocado de maneira idêntica e regular do começo ao fim de uma performance. Isso evidencia uma outra dimensão da

⁸⁵ para mais informações sobre o pandeiro brasileiro, ver Giancesella (2012) e Vidilli (2017).

flexibilidade musical do samba, neste caso dentro da própria interpretação de uma levada. Sobremaneira, essas levadas elementares funcionam como eixos que orientam os intérpretes, como pontos de apoio que guiam a performance individual e coletiva. Outros instrumentos que não são da família da percussão também apoiam suas levadas na articulação dinâmica entre estes padrões rítmicos elementares (como cavaco e violão, por exemplo). Ou seja, os comportamentos musicais não estão restritos às levadas de instrumentos de percussão.

Assim, os aspectos que se destacam na análise estrutural do ritmo do samba são: a flexibilidade do tempo-espço da estrutura musical, malemolência inerente à organização e comportamento musical dos padrões rítmicos, um fluxo de movimentos verticais e horizontais conjugados, o caráter cíclico que permite o estabelecimento de relações entre as levadas e a associação com os movimentos corporais.

2.3 A engrenagem da batucada

Considerando a estrutura elementar do samba e seus movimentos, explico a seguir o funcionamento de uma batucada tocada por uma bateria. Inicialmente explico cada batida padrão dos naipes, indicando suas principais características. Em seguida, aponto como as levadas se relacionam e formam uma engrenagem rítmica na batucada através de relações dinâmicas entre cada padrão: a *conjugação* entre as batidas. A utilização de transcrições, visualizações de espectrogramas e ondas sonoras de gravações realizadas em pesquisa e campo, traz uma visão em "raio-x" da batucada, isto é, demonstra sua estrutura interna. Através das análises a seguir, trago uma perspectiva dinâmica do fazer musical da batucada, uma visão "de dentro" em dois sentidos: um ponto de vista de alguém que está dentro da batucada, atuando como ritmista e mestre há vários anos (um *insider*), e uma visão da articulação interna do ritmo da batucada.

Características e comportamentos das batidas

De maneira pragmática, é possível afirmar que uma levada articula (i) densidade: quantidade de notas (golpes/toques) em cada ciclo; (ii) timbre: as cores do som e suas qualidades, incluindo a altura (frequência⁸⁶); (iii) intensidade: acentuação e dinâmica da batida como um todo e de cada parte que a constitui. Ou seja, dentro de cada ciclo de uma levada há uma quantidade de sons (densidade), com diferentes acentos (intensidade) e uma sonoridade característica (timbre). Os três aspectos estão interligados e são determinados por questões organológicas (relacionadas aos próprios instrumentos), idiomáticas (os tipos característicos de padrões rítmicos) e interpretativas (a forma de cada um tocar). Tais aspectos determinam os movimentos internos de uma levada, bem como seu *comportamento* em um conjunto instrumental.

⁸⁶ Segundo a teoria musical clássica, timbre e altura são dois elementos distintos que caracterizam o som. No entanto, no contexto da batucada, tocada por instrumentos de percussão sem altura definida, essas duas qualidades do som podem ser entendidas como aspectos concatenados na sonoridade de cada instrumento.

Uma bateria se divide em naipes de instrumentos, cada um com uma levada padrão. Os naipes pesados (surdos, caixa e repinique - a "cozinha"), são os grandes responsáveis pela manutenção contínua do ritmo, formando uma engrenagem que dá suporte à performance. Já os naipes leves (especialmente tamborins, chocalhos e agogôs) alternam momentos de execução de suas levadas padrão com trechos em que tocam fraseados diversos, chamados de “desenhos” ou “passagens”, parte de um arranjo pré-determinado e ensaiado.

Ao analisar as batidas padrão de cada instrumento da bateria, é possível identificar suas características de densidade, timbre e intensidade, bem como sua função rítmica transitando entre os comportamentos de marcação, base e condução. Na batucada tocada por uma bateria numerosa (com vários ritmistas), a complementariedade e as relações entre as batidas mostram-se intrínsecas à configuração da estrutura rítmica.

Naveda (2011, p.30), com uma abordagem sistemática, aponta uma organização musical “polimétrica” e identifica *três níveis* na “forma do samba”, que ocupam diferentes espectros de frequências: (i) padrões com tendência cométrica nas levadas graves e agudas, e (ii) com tendência contramétrica⁸⁷ nas levadas em região média. O autor apresenta um modelo estrutural do ritmo do samba criado a partir de transcrições de instrumentos de percussão usuais em rodas de samba, além de análises computacionais de gravações de áudio⁸⁸.

⁸⁷ Sandroni (2001, p.27) explica estes termos de forma sintética, tentando dirimir as divergências entre seu uso por Kolinski e Arom. Um padrão cométrico tem seus ataques em pontos regulares metricamente - colcheias em uma fórmula de compasso simples de 2/4, por exemplo; padrões contramétricos possuem seus ataques “fora” das colcheias, ou seja, nas segundas e quartas semicolcheias de um compasso de 2/4. Em notação simplificada:

x.x. x.x. (totalmente) COMÉTRICO

.x.x .x.x (totalmente) CONTRAMÉTRICO

Cométrico pode ser associado à ideia de ritmo isócrono, isto é, com uma organização interna regular, com intervalos de tempo de igual duração, enquanto contramétrico está associado ao conceito de “ritmo sincopado”.

⁸⁸ O pesquisador analisa uma transcrição de instrumentos de percussão realizada por Moura (2004), além do recurso de *onset detection* para análise de um trecho da gravação de “Ela veio de lá” de Benito de Paula (1975). Ver Naveda, 2011 p.29-31.

Prototypical structure of samba forms

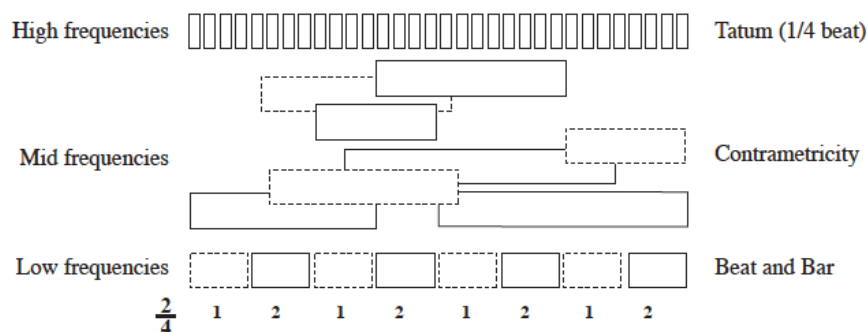


Figura 29. “Estrutura prototípica das formas do samba”, segundo Naveda (2011, p.33)⁸⁹

As constatações de Naveda podem ser associadas à observação das levadas de marcação, base e condução, demonstrando a predominância timbrística de cada uma delas - grave, média e aguda, respectivamente -, bem como as variações na densidade dos padrões e sua organização interna. As levadas graves possuem densidade menor, isto é, menos ataques em cada ciclo, enquanto as levadas mais agudas geralmente tocam todas as “subdivisões”, ou pulsações elementares, caracterizando uma *levada carreteira*. As levadas de base, em uma posição intermediária, mostram suas características sincopadas, com características de alternar pontos de suspensão e apoio rítmico em relação à marcação.

A imagem do espectrograma de gravação da Bateria de Bamba com cada naipe tocando inicialmente sozinho e no final em conjunto, ilustra as regiões de frequência em que cada instrumento reverbera, mostrando a variedade timbrística de uma batucada de samba.

⁸⁹ Naveda utiliza terminologias de Bilmer (1993) e refere-se aos níveis de frequência como (i) *Bar*: grave, (ii) *Tactus*: médio, (iii) *Tactum*: agudo.

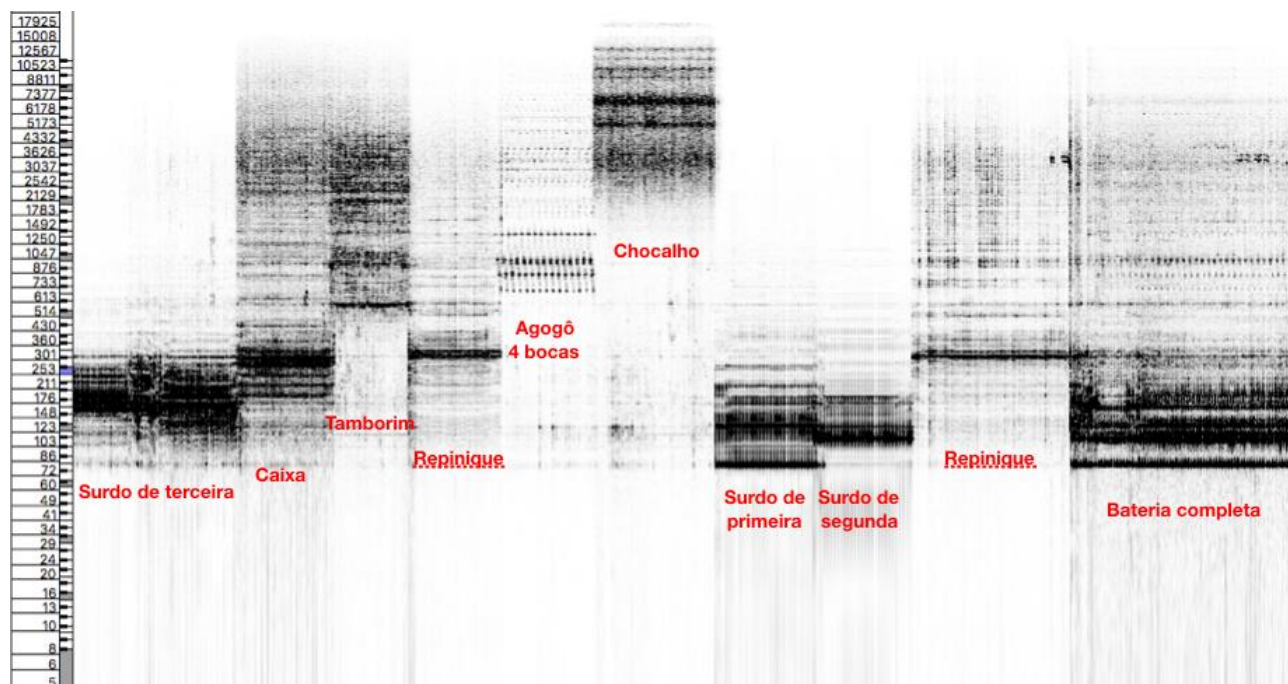


Figura 30. Espectrograma com legenda de cada instrumento e sua região de frequência⁹⁰.

O eixo vertical do lado esquerdo mostra as frequências em Herz, associadas a um teclado de piano. Os naipes pesados tem sonoridade mais grave e os leves mais aguda. Os naipes pesados apresentam frequência entre 60 e 300 Herz, em média, enquanto os naipes leves ressoam acima dos 600 Herz. O chocalho, naipe mais agudo, possui a sonoridade mais aguda, na faixa dos 7000 Herz. Portanto, a denominação “leves” e “pesados” dos naipes estão diretamente ligadas às sonoridades agudas e graves, respectivamente.

A densidade e intensidade (os acentos) de cada levada podem ser observadas através de uma grade com a transcrição dos padrões rítmicos de cada instrumento, da forma como são tocados na batucada da Nenê de Vila Matilde e Bateria Alcalina. É notável que cada linha rítmica apresenta suas características particulares, nota-se um aumento da densidade de acordo com o timbre de cada peça. Em geral, as levadas de instrumentos agudos são mais densas, como nos chocalhos e tamborins, e as levadas dos instrumentos graves possuem menos toques, como a dos surdos.

⁹⁰ O repinique toca duas vezes no trecho, conforme sinalizado na imagem.

The image displays a musical score for a samba batucada ensemble, organized into nine staves, each representing a different instrument. The time signature is 2/4, and the score is divided into four measures by vertical bar lines. The instruments and their corresponding musical notations are as follows:

- CUICA:** The first staff, featuring a single melodic line with eighth and sixteenth notes.
- TAMBORIM:** The second staff, showing a rhythmic pattern with eighth notes and rests, marked with 'V' and '^' symbols.
- AGOGO 4 BOCAS:** The third staff, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- GANZA:** The fourth staff, showing a rhythmic pattern with eighth notes and rests, marked with '>' symbols.
- CAIXA:** The fifth staff, featuring a rhythmic pattern with eighth notes and rests, marked with '>' symbols.
- REPINIQUE:** The sixth staff, showing a rhythmic pattern with eighth notes and rests, marked with '>' symbols.
- SURDO DE 3A:** The seventh staff, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- SURDO DE 2A:** The eighth staff, showing a rhythmic pattern with eighth notes and rests, marked with 'x' symbols.
- SURDO DE 1A:** The ninth staff, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Figura 31. Grade com transcrição das batidas padrão de uma batucada de samba.

Os surdos apresentam afinações específicas: primeira mais grave, segunda média e terceira mais aguda. Estes surdos podem ser chamados, também, de “marcação” (primeira), “resposta” (segunda) e “corte” (terceira) - conforme descrito na primeira parte do trabalho. O surdo de marcação exerce a função primordial de marcar o *beat* principal do ciclo do samba, isto é, no segundo tempo de um compasso binário simples. O surdo de resposta, como o nome sugere, *responde* a cada golpe do surdo de marcação, referindo-se, ainda, a sua função de “segunda marcação”. Juntos, primeiras e segundas são chamados nas baterias de “marcações”. Enquanto o ritmista do surdo de primeira toca com a baqueta, o do surdo de segunda abafa a pele com a mão (nota escrita com

“x”) e vice-versa. Dessa forma, as vozes de primeira e segunda formam um alicerce rítmico bastante evidente, de caráter pendular, que assume o comportamento de marcação, isto é, atuando como pivôs graves, marcando os tempos. A força atrativa demonstrada na *estrutura elementar do samba*, na batucada de uma bateria se divide entre essas duas vozes de surdo. A afinação mais grave do surdo de primeira mantém o apoio principal no segundo e quarto tempo de cada ciclo (com dezesseis pulsações elementares, ou, semicolcheias).

A levada do surdo de terceira, por sua vez, possui dois golpes coincidentes com a levada de surdo de primeira, reforçando a marcação. A levada do surdo de corte possui a densidade mais elevada dentre as três vozes de surdo, isto é, com mais golpes. “Entre” o primeira e o segunda, o surdo de terceira “corta” e sua levada se comporta majoritariamente como um linha de base no ritmo da batucada.

O repinique apresenta uma levada padrão tocada com três golpes com a baqueta e um com a mão, este transcrito com o “x” acima da linha (quatro golpes por tempo/*beat*). Os sons obtidos com a baqueta possuem timbres variados, advindos do ataque em três regiões da pele, com um movimento do centro em direção à borda da membrana. Esta batida, com grande densidade e rica timbragem, é uma levada carreteira, ou seja, se constitui pela execução das pulsações elementares, as subdivisões do *beat*.

A levada de caixa transcrita acima é uma “marca registrada” do ritmo matildense, que foi adotada pela Bateria Alcalina a partir de 2005, quando alguns ritmistas desta bateria passaram a tocar na Bateria de Bamba. Trata-se de uma batida “em baixo”, ou seja, adequada para ser tocada com o instrumento pendurado no talabarte (ao invés de apoiado no antebraço, no estilo “caixa em cima”). A levada possui alguns acentos principais que definem a “manulação” - a sequência do uso da baqueta da mão direita e esquerda (representadas pelas notas transcritas na linha e acima dela, respectivamente)⁹¹. A batida se constrói sobre um ciclo de quatro tempos (dois compassos binários simples, de acordo com a grade transcrita, ou dezesseis pulsações elementares) e possui um “rufado”, tipo de apoiatura (ornamento musical) no final do padrão. Este efeito é determinante na caracterização da levada. A caixa tem uma levada de base que exerce função central na articulação da engrenagem rítmica da batucada - pode ser considerada um “motor” da bateria -, com uma densidade intermediária que se relaciona tanto com a marcação, quanto com a condução carreteira.

⁹¹ de forma análoga, é comum o uso do termo “digitação” para referir-se à alternância entre mão direita e esquerda na execução de um instrumento.

A levada de ganzá, ou chocalho, é formada pelo fluxo contínuo das pulsações elementares produzido pelo movimento alternado do instrumento para frente e para trás. Esta levada apresenta o comportamento típico de condução e assume uma função primordial de conduzir o ritmo da batucada através de um padrão constante com alta densidade e sonoridade aguda. Além disso, a levada dos chocalhos de platinela, com seu timbre característico, cria um “brilho” no ritmo, muitas vezes chamado pelos ritmistas de “molho”. Dentre os muitos termos utilizados no universo do samba, “molho” remete a um sabor, ou uma cor: “os chocalhos dão um molho legal”, significa que este naipe incrementa o timbre do conjunto com sua sonoridade brilhante, “temperando” e “colorindo” o ritmo do conjunto⁹². Este naipe costuma alternar momentos em que toca continuamente a levada padrão, com trechos em que silencia, ou executa algum desenho. Portanto, os ganzás atuam tanto na estruturação rítmica, tocando a levada carreteira, quanto como elemento de ornamentação timbrística, com sua sonoridade aguda e estridente colorindo o ritmo da batucada.

O padrão de tamborim transcrito é chamado de “toque carreteiro”, o principal padrão rítmico do tamborim em uma batucada de samba. Com grande densidade, timbre agudo e seco, esta levada é emblemática do comportamento de condução. A batida também é conhecida por “tamborim virado”, devido à mecânica de sua execução, que possui um movimento de rotação/giro do instrumento seguindo o eixo do braço para obtenção das notas com a baqueta, que ora atinge a pele virada para um lado, ora para outro. O naipe de tamborim executa diversas variações - desenhos e passagens - que fazem parte do vocabulário musical deste instrumento e são utilizadas nos arranjos de samba enredo. A levada de teleco-teco, descrita na sessão anterior, faz parte deste vocabulário rítmico, que conta ainda com outros padrões recorrentes.

A transcrição da levada de agogô de quatro bocas mostra o padrão mais comum deste instrumento, que pode executar diversas variações. As quatro campanas do agogô - suas bocas - são afinadas com relativa precisão, formando um arpejo; a levada acima apresenta um desenho descendente, seguido de um ascendente. O naipe de agogô vem ganhando mais destaque nos arranjos dos sambas enredos na Bateria de Bamba (bem como em muitas outras baterias). A Bateria Alcalina tem este instrumento como símbolo do grupo, evidenciando o valor dado ao naipe em sua batucada. A sonoridade do agogô é aguda e penetrante; sua levada transita entre um comportamento de base, junto ao

⁹² Para uma discussão sobre o uso deste tipo de metáfora sensorial e sua relação com aspectos estéticos da música, ver Klette Boehler 2015: *Groove Aesthetics in Afro-Cuban Jazz: Towards an Empirical Aesthetic*.

núcleo estruturante da batucada, e entre uma função mais timbrística. Se o agogô executa uma levada padrão continuamente, atua como base, quando toca desenhos variados, incrementa a timbragem do conjunto instrumental, dando "brilho" à batucada (assim como o chocalho).

A levada de cuíca transcrita ilustrada um padrão elementar sobre qual o cuiqueiro varia com grande liberdade interpretativa. As notas acima da linha são mais agudas, obtidas com a pressão dos dedos sobre a parte externa da pele do instrumento; as notas abaixo da linha são mais graves, quando a pele da cuíca não recebe nenhuma pressão. Os sons deste instrumento advêm da fricção de um tecido em uma vareta interna presa à pele, o chamado gambito. O padrão transcrito é uma base de partido-alto (apontada anteriormente). O naipe de cuíca atua primordialmente no incremento da textura: com seu timbre peculiar e grande liberdade interpretativa, cria uma espécie de roupagem na sonoridade da batucada. Mestre Pascoal, da Nenê de Vila Matilde, diz que "a bateria sair sem cuíca é igual desfilar pelado"⁹³. As notas tocadas na cuíca nem sempre têm um ataque bem definido, já que o som é produzido por fricção, ou seja, não há um golpe com baqueta ou mão, nem um entrechoque como das platinelas dos chocalhos. Além disso, os cuiqueiros tocam com bastante liberdade criativa e na Bateria de Bamba, bem como em outras baterias, nem sempre é possível escutar uma levada totalmente padronizada. O som das cuícas criam uma espécie de aura, um interessante efeito timbrístico, com sonoridade aguda constituída por vários "gemidos" simultâneos. O naipe de cuíca tem uma função expressiva bem peculiar, mas não atua de forma determinante na engrenagem rítmica do conjunto.

Retomando a visualização da grade com a transcrição das levadas padrão de samba, é possível observar os comportamentos musicais associados a suas características elementares.

⁹³ Esta frase memorável foi proferida em um reunião da Bateria de Bamba em que se discutia mudanças no regulamento da disputa entre as escolas de samba no desfile carnavalesco. A cuíca, assim como o agogô, deixava de ser avaliada no "quesito bateria" como um naipe relevante para a aferição do andamento - sustentação.

The image displays a musical score for a samba drumming ensemble (bateria) across nine instruments, organized into three color-coded sections: Base (blue), Carreteiro/Condução (yellow), and Marcação (orange). The score is in 2/4 time and consists of four measures.

- CUICA:** Located in the blue section, it features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- TAMBORIM:** Located in the yellow section, it plays a steady eighth-note pattern with 'V' and 'Λ' markings below the notes.
- AGOGO 4 BOCAS:** Located in the yellow section, it plays a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- GANZA:** Located in the yellow section, it plays a steady eighth-note pattern with '>' markings below the notes.
- CAIXA:** Located in the blue section, it plays a steady eighth-note pattern with '>' markings below the notes.
- REPINIQUE:** Located in the blue section, it plays a steady eighth-note pattern with '>' markings below the notes and 'x' marks above some notes.
- SURDO DE 3A:** Located in the blue section, it plays a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- SURDO DE 2A:** Located in the orange section, it plays a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- SURDO DE 1A:** Located in the orange section, it plays a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Figura 32. Grade de batucada de samba com cores indicando os comportamentos musicais de cada instrumento:
 Marcação: cor laranja / Base: cor azul / Carreteiro/condução: cor amarela

A densidade, intensidade e timbre de cada levada criam uma tendência para que elas assumam um tipo de comportamento musical. Entretanto, algumas levadas variam de função, isto é, transitam por diferentes comportamentos (assim como o pandeiro, supracitado). O padrão tocado pelo repinique é um exemplo emblemático. O ataque da baqueta em cada *beat* reforça as marcações dos surdos de primeira e segunda, e a levada de repinique assume o comportamento de marcação. Inclusive, este instrumento pode ser considerado uma quarta voz de surdo (MESTRINEL, 2009), o que reforça sua função de marcar. Além disso, o repinique possui grande liberdade

interpretativa e alguns ritmistas que tocam este instrumento executam recorrentemente variações da batida, utilizando diferentes acentos, tocando desenhos rítmicos sincopados (suspensos). Ou seja, algumas variações tocadas no repinique - dentro de um vocabulário rítmico específico - formam padrões com características de base. Estas variações orbitam fundamentalmente sobre a estrutura do padrão teleco-teco, do partido alto e suas variáveis (utilizando, também de forma recorrente, quiálteras de sextina). Assim, o repinique transita entre os três comportamentos musicais, assumindo uma função híbrida na estrutura rítmica. No entanto, somente alguns ritmistas deste instrumento variam “livremente”, geralmente os responsáveis pelas chamadas e subidas (frases convocatórias para início do ritmo ou mudança de trecho), denominados “repiniques de bossa” (CASTRO op. cit.).

O tamborim, como apontado anteriormente, no acompanhamento de um samba enredo toca uma série de frases, os desenhos, que transitam pelo comportamento de base e condução. O padrão de teleco-teco, bem como outras “claves”, fazem parte do vocabulário rítmico típico deste instrumento.

Portanto, os comportamentos musicais se mostram como movimentos fluidos na interpretação de cada levada, marcando (marcação), cortando (base) e conduzindo (carreteiro) o ritmo dinamicamente. No entanto, a batucada se constitui, mais do que por levadas “isoladas”, pela articulação entre os padrões rítmicos, pelas relações dinâmicas estabelecidas entre as diferentes batidas durante a prática. Os comportamentos musicais, com seus movimentos, levam à *conjugação* das levadas formando uma *engrenagem rítmica*.

Conjugação das batidas

A batucada é uma prática coletiva com instrumentos de percussão. Dessa maneira, o que constitui sua estrutura musical é a performance simultânea de diversos ritmistas ao mesmo tempo. Considerando a flexibilidade da estrutura elementar do samba, bem como as características e comportamentos musicais das batidas, proponho compreender as relações entre as levadas dos instrumentos da bateria apontando um aspecto

fundamental da batucada: como as levadas se conjugam⁹⁴. Essa perspectiva procura entender o próprio movimento do ritmo, característico de um fazer musical coletivo e integrador. A conjugação das batidas é o que possibilita a consonância entre as batidas, o equilíbrio entre os naipes e o balanço do ritmo.

O cerne do movimento rítmico da batucada está nos naipes pesados da bateria, com os surdos graves marcando, o repinique conduzindo e as caixas e surdos de terceira cortando. As batidas dos naipes pesados conjugadas formam uma engrenagem rítmica na batucada, isto é, uma estrutura rítmica em constante movimento. Este movimento é responsável pelas características musicais e performáticas de uma bateria, possibilitando um engajamento corporal dos participantes.

Em pesquisa anterior (MESTRINEL, 2009, p.205) identifiquei a relação entre as levadas de caixa e surdo de terceira na batucada da Nenê de Vila Matilde. Segundo mestre Markão, são “batidas muito casadas”: “não adianta ter uma batida de caixa se a batida de corte não está dando balanço pra ela” (entrevista concedida ao autor). Ou seja, o balanço de uma batida depende do balanço da outra. Em outras palavras, o movimento de uma está vinculado ao da outra, levando à conjugação das duas batidas durante a prática.

X.xX Xxxx X.xX xX.x [caixa]

x ... X.X. x... XX.X [surdo de terceira]

X.xX XxXx X.xX XX.X [caixa e surdo de terceira]

caixa

surdo

Figura 33. Transcrição das batidas de caixa e surdo de terceira, com sua conjugação.

⁹⁴ Segundo o dicionário Michaelis online, conjugação é "o ato ou efeito de conjugar-se, a ação de juntar, uma ligação ou reunião. A palavra sugere o estado de coisas conjugadas, conjunção, junção, união. Em termos gramaticais, indica o ato de flexionar um verbo, remetendo ainda a um grupo de verbos que segue o mesmo paradigma". Ou seja, a conjugação representa uma ação articulada, em vários sentidos, que sugere um movimento de junção e transformação, a partir de uma expressão. O uso no contexto musical pretende remeter às formas pelas quais as batidas se articulam dinamicamente a partir de suas características e comportamentos elementares.

O espectrograma ilustra a articulação das duas batidas tocadas simultaneamente, visíveis através das ondas sonoras.

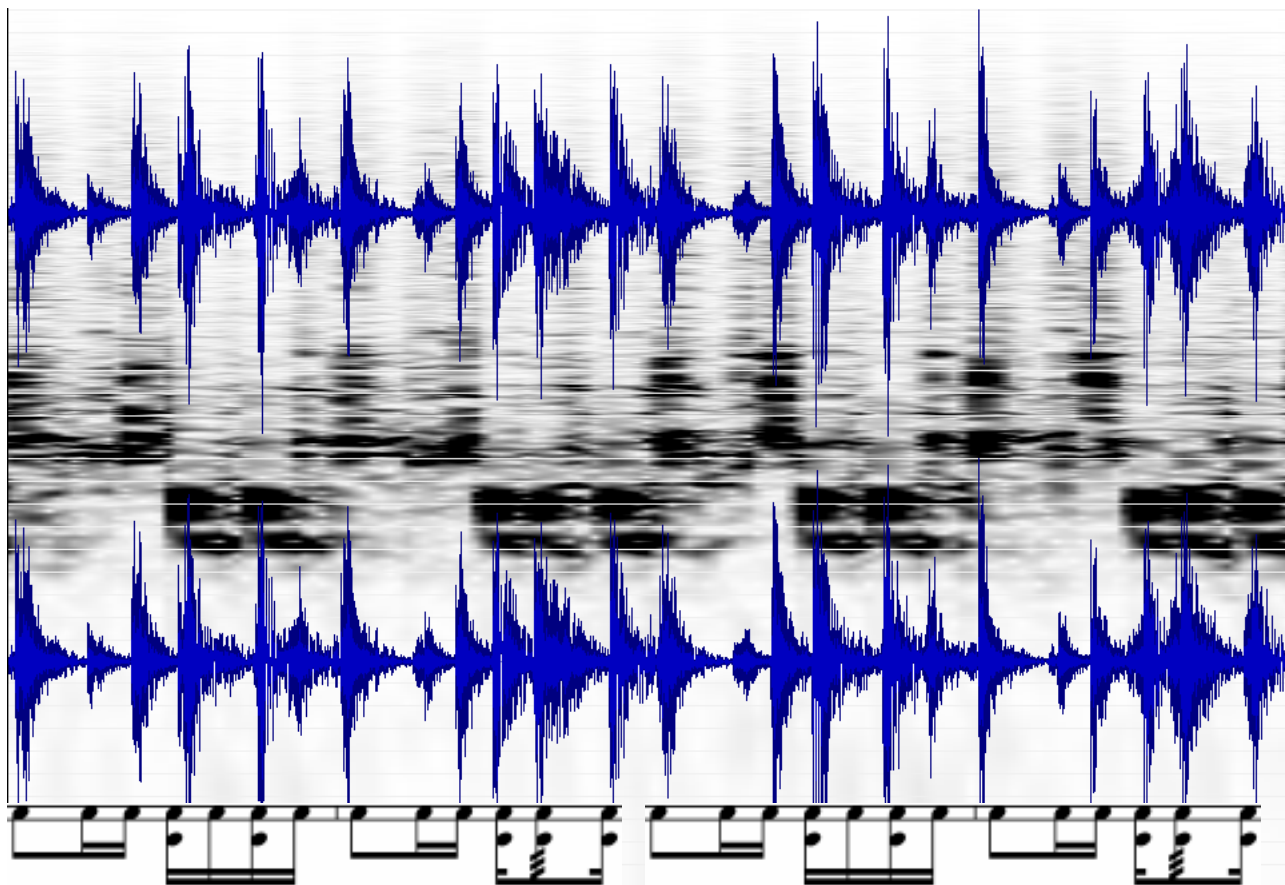


Figura 34. Visualização de espectrograma com ondas sonoras das batidas de caixa e surdo de terceira (transcrição abaixo). Gravação da Bateria Alcalina.

Os acentos de cada levada estabelecem uma relação dinâmica, formando um padrão resultante.

X..X	X..X	[acentos caixa]		
	X.X.	XX.X.	[acentos terceira]	
X..X	X.X.	X..X	XX.X	[padrão resultante]




Figura 35. Acentos das batidas de caixa e surdo de terceira e o padrão resultante.

A relação entre estas batidas segue o movimento da estrutura elementar do samba, com a combinação de suspensão e apoio rítmico. A batida do surdo de terceira tem suas notas acentuadas nos pontos de atração gravitacional da marcação, enquanto os acentos da levada de caixa, alternados a estes pontos, possuem uma caráter de suspensão, conforme ilustrado nas figuras a seguir (transcrição e espectrograma).

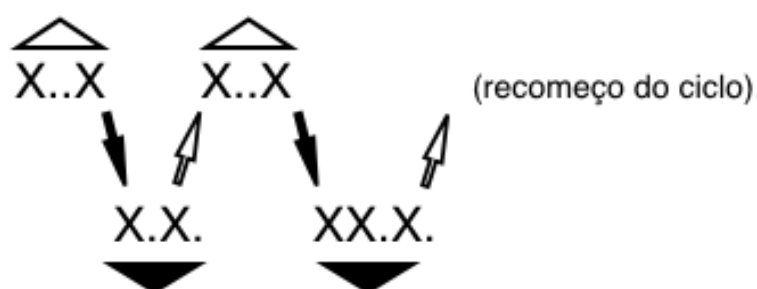


Figura 36. Relação entre os acentos das batidas de caixa e surdo de terceira.

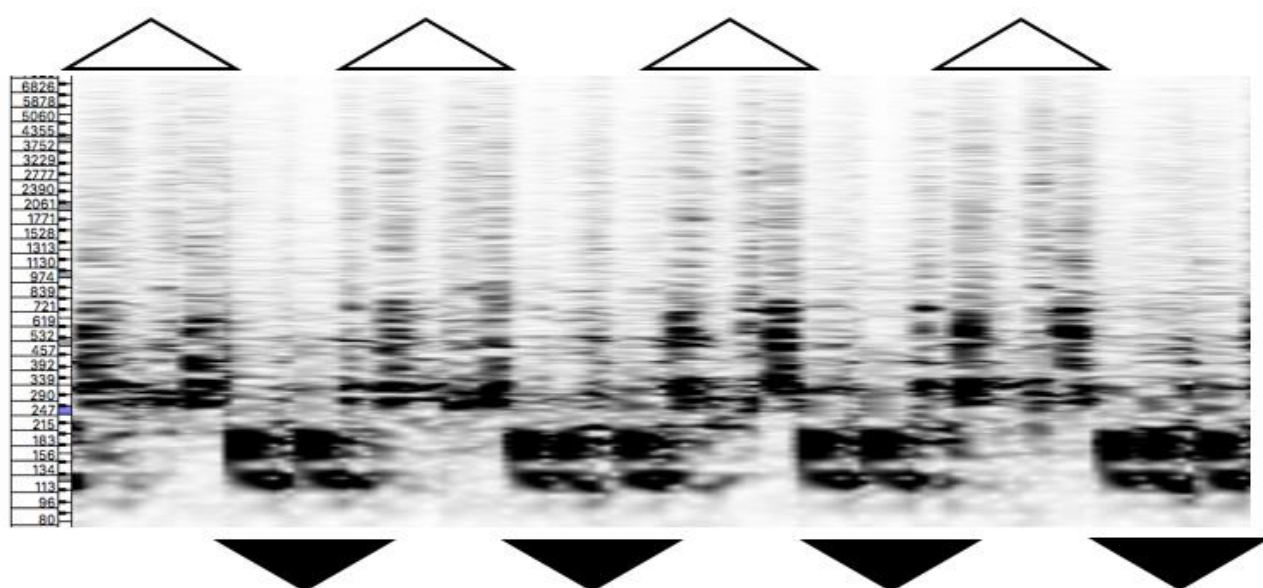


Figura 37. Espectrograma das batidas de caixa e surdo de terceira tocadas juntas.

O espectrograma de dois ciclos das batidas mostra a levada de caixa, com seus acentos, na região acima dos 290 Hz (frequência indicada no eixo vertical esquerdo) e a levada de surdo de terceira na faixa média dos 150 Hz. As setas acima e abaixo da figura ilustram os movimentos de cada padrão, a combinação de acentos suspensos na caixa atraídos pelo pivô grave da marcação, ponto onde são tocadas as notas acentuadas do surdo de terceira. Há uma relação clara de complementariedade entre os acentos de cada levada, indicada na próxima figura.

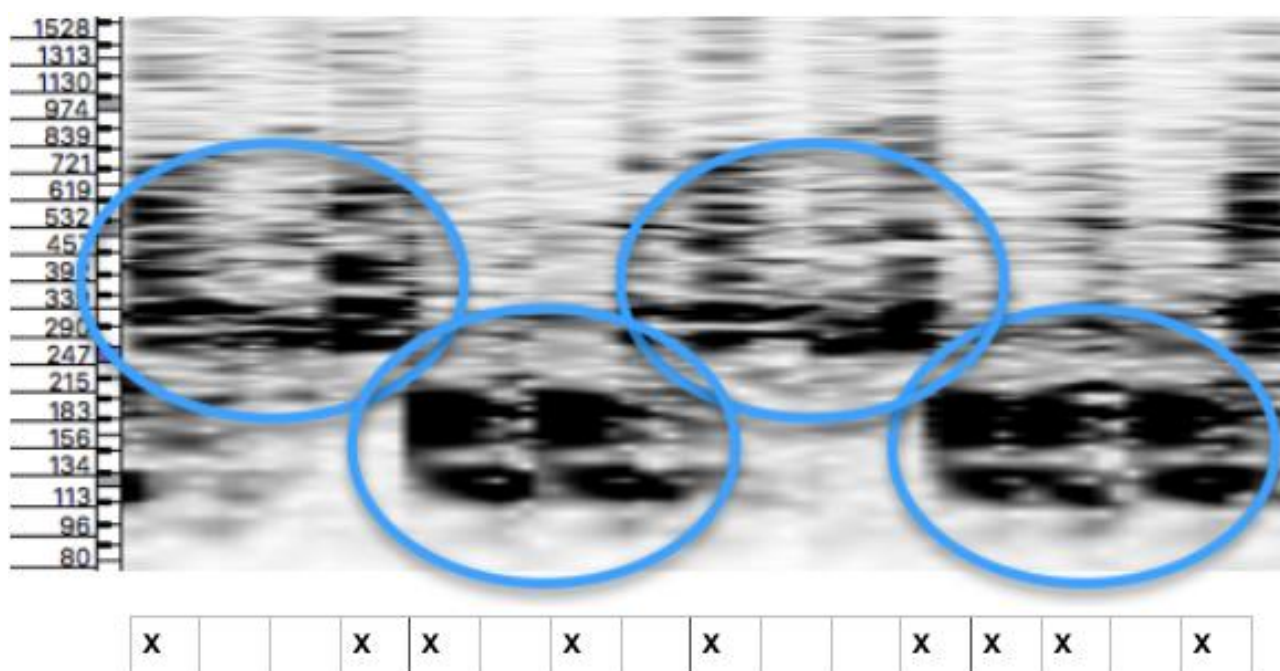


Figura 38. Espectrograma com indicação da conjugação das batidas de caixa e surdo de terceira através de seus acentos (transcrição abaixo).

Os círculos azuis indicam os acentos das batidas em um ciclo, com o padrão resultante transcrito abaixo da figura (cada célula representa uma pulsação elementar, e “X” os acentos das batidas). Esta conjugação de levadas assume um comportamento de base na batucada de samba, articulando levadas em frequências intermediárias, formando um núcleo na estrutura do ritmo, um tipo de “padrão inerente” (KUBIK, 2004). É notável como este núcleo das batidas de caixa e surdo de terceira possui similaridades com o padrão teleco-teco, nas versões com sete e nove notas por ciclo, ilustrado pela transcrição abaixo.

X		x	X	X	x	X	x	X		x	X	X	X		X
	X		X			X		X		X		X			X
	X		X		X	X		X		X		X	X		X

Figura 39. Comparação da levada conjugada de caixa e surdo de terceira (primeira linha) com padrões de teleco-teco (segunda e terceira linha).

A primeira linha contém a transcrição da batida caixa e surdo de terceira conjugadas, com seus acentos enfatizados em negrito; a segunda linha é a base do teleco-teco com sete notas, e a terceira linha o padrão com nove notas. Nas linhas do teleco-teco, os ataques coincidentes com a frase da caixa e surdo estão enfatizados, ilustrando os pontos comuns com as batidas de caixa e surdo de terceira. O comportamento de base explicado na *estrutura elementar do samba* está presente na conjugação da batida de caixa e surdo de terceira na batucada. O teleco-teco, tanto na versão com sete notas, quanto com nove notas por ciclo, tem uma presença tácita no núcleo da batucada.

A levada de repinique também se conjuga com a base da caixa e surdo de terceira, como ilustrado nas figuras a seguir.

XxxX XxxX XxxX XxxX	[repinique]
X.xX Xxxx X.xX xX.x	[caixa]
x... X.X. x... XX.X	[surdo de terceira]
XxxX XxXx XxxX XXxX	[repinique + caixa + surdo]

Figura 40. Transcrição da conjugação das levadas de caixa, surdo de terceira e repinique.

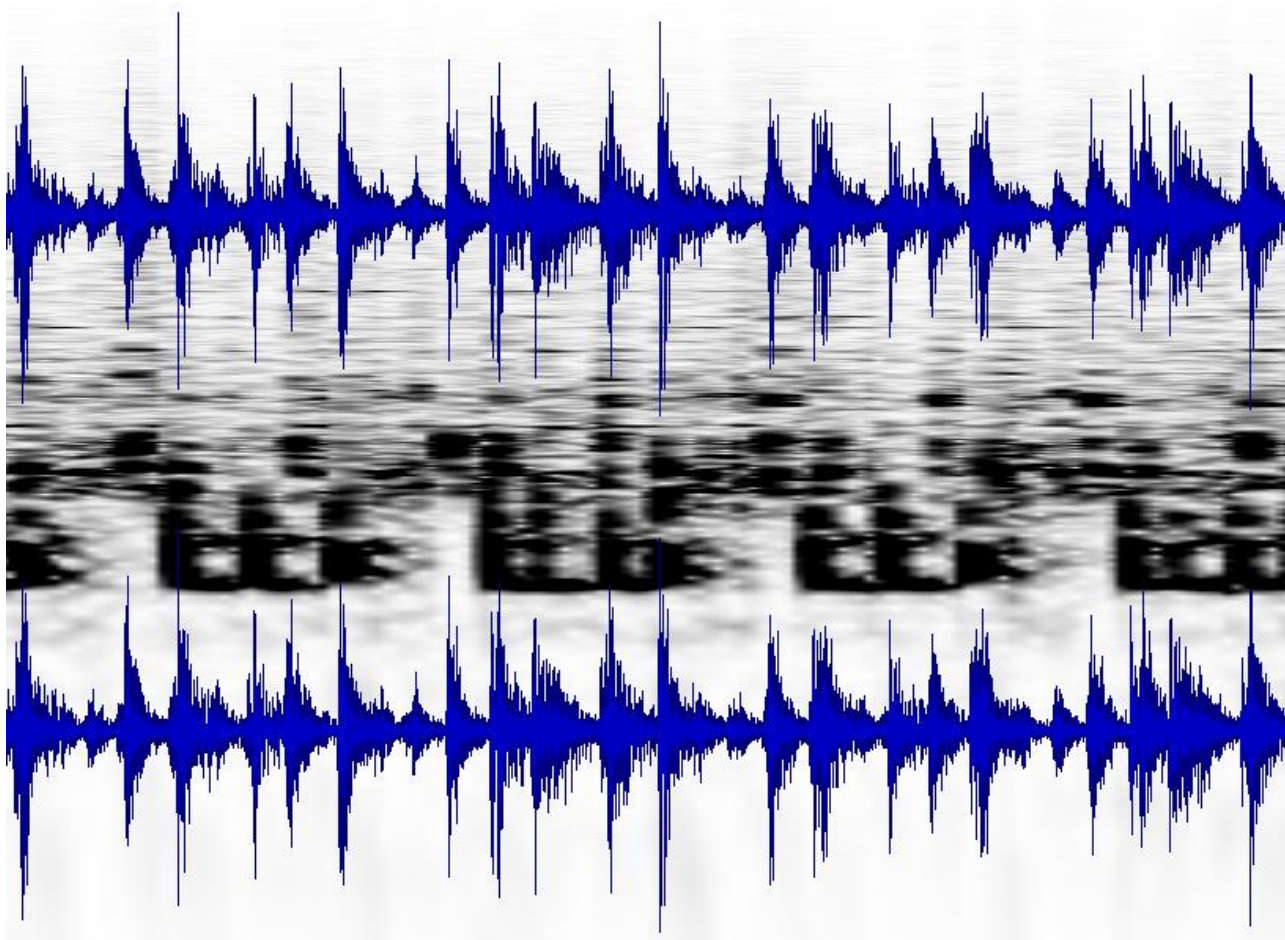


Figura 41. Espectrograma com ondas mostrando batidas de caixa, surdo de terceira e repinique tocadas ao mesmo tempo. Gravação da Bateria Alcalina.

A levada carreteira de repinique aumenta a densidade do ritmo com a ressonância contínua das pulsações elementares. Além disso, o padrão rítmico do repinique reforça o acento suspenso característico da batida de caixa. Na figura abaixo, os círculos amarelos indicam os pontos de ataque da batida do repinique, com seus acentos ilustrados pelas setas triangulares acima da imagem. Os círculos azuis indicam a conjugação da batida de caixa e surdo de terceira (demonstrada anteriormente).

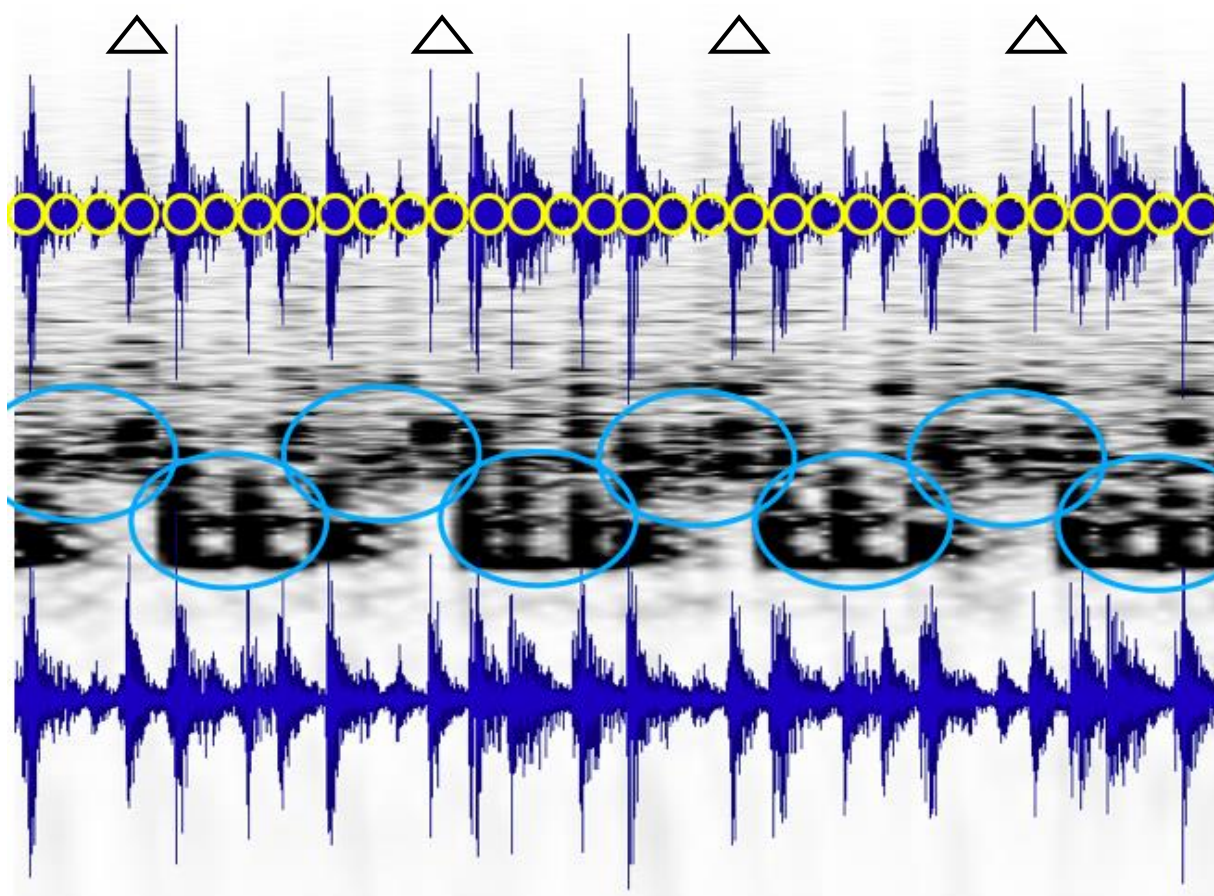


Figura 42. Espectrograma e ondas com indicações das levadas de caixa, surdo de terceira e repinique.

A levada de repinique cria um fluxo que articula a conjugação de caixa e surdo de terceira. Ou seja, a articulação de suspensão e apoio se flexibilizam dentro da condução das pulsações elementares e a estrutura ganha fluidez com diversos movimentos rítmicos, ilustrados abaixo.

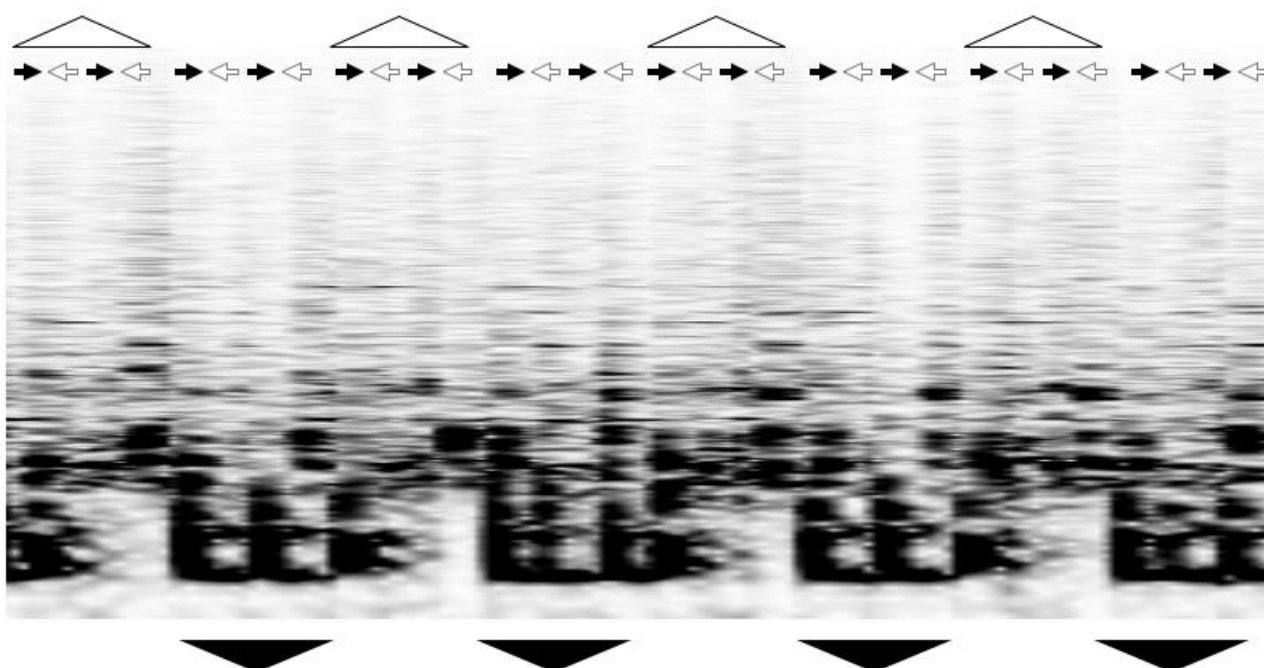


Figura 43. Espectrograma das batidas de repinique, caixa e surdo de terceira tocadas juntas com indicação dos movimentos dos padrões rítmicos.

Os movimentos da estrutura rítmica refletem o dinamismo das relações entre as batidas: dentro de um fluxo contínuo e com a combinação de notas suspensas e apoiadas, o ritmo da batucada ganha movimento, adquire *balanço*.

Ainda nos naipes pesados, as marcações dos surdos de primeira e de segunda atuam como alicerces da batucada, com função fundamental na articulação da engrenagem rítmica.

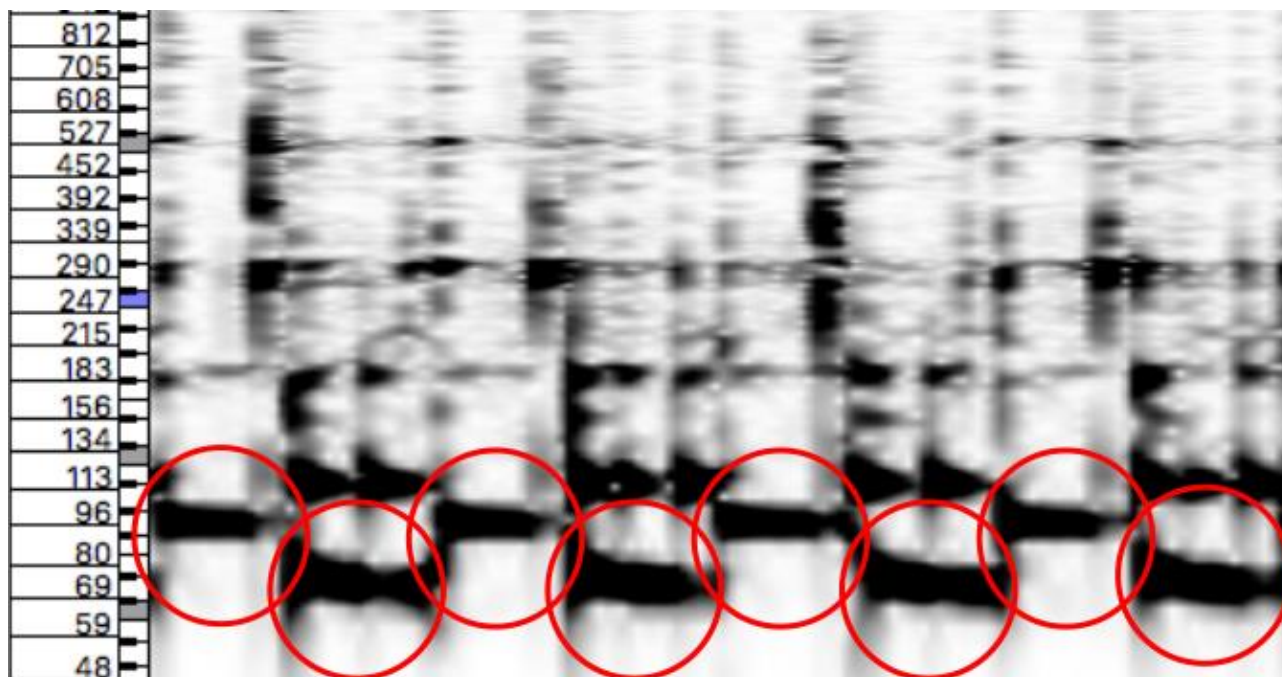


Figura 44. Espectrograma dos naipes pesados com indicação das levadas de surdo de segunda e surdo de primeira (círculos vermelhos).

Com suas frequências graves e seu caráter pendular, as marcações são a principal sustentação do ritmo, atuando como pivôs para as relações entre as demais levadas da batucada. A batida do surdo de terceira estabelece uma relação direta com as marcações: reforça o acento do surdo de primeira e se interpola com a batida do surdo de segunda, como mostra a figura abaixo.

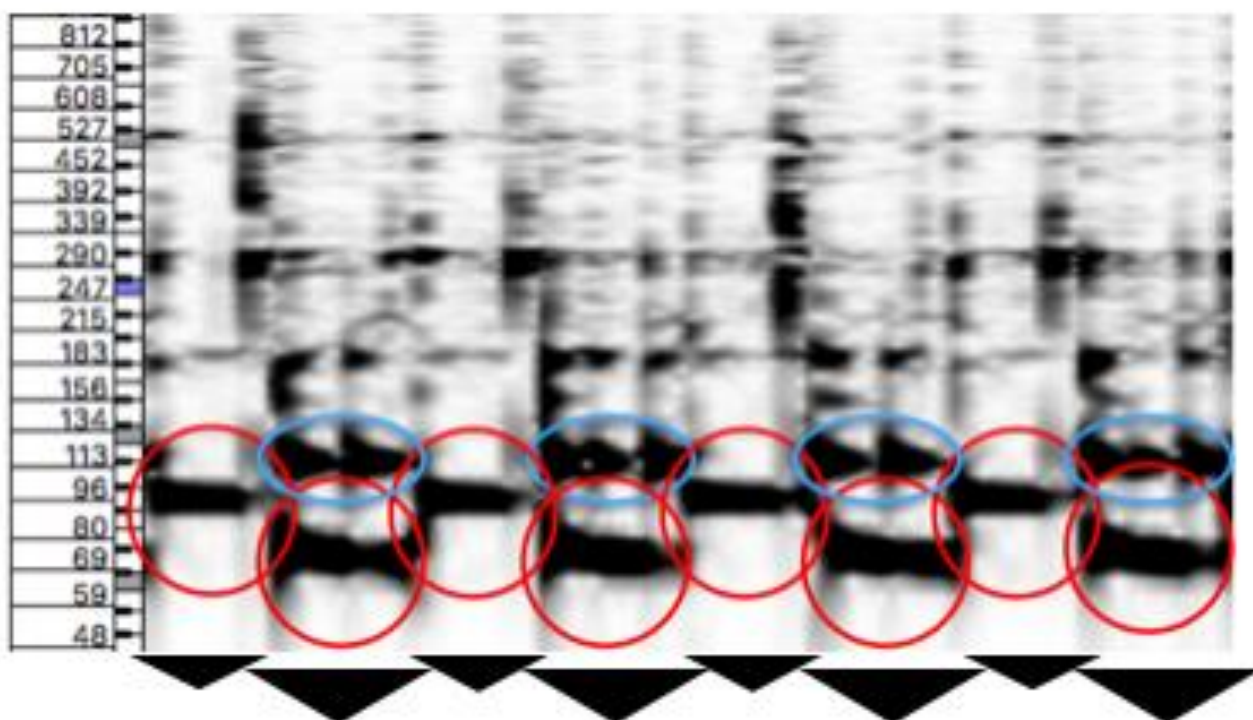


Figura 45. Espectrograma dos naipes pesados com indicação das marcações (círculos vermelhos) e levada de surdo de terceira (círculos azuis).

Os círculos entrelaçados ilustram a conjugação das três vozes de surdo. As setas abaixo da figura indicam os pivôs graves das marcações, mais evidentes nos toques do surdo de primeira - reforçado pelas notas acentuadas da batida do surdo de terceira. A levada do surdo de segunda também exerce uma força atrativa na estrutura rítmica, tornando a batucada de samba *mais marcada*. Ou seja, além do pivô principal da levada do surdo de primeira, os *beats* tocados pelo surdo de segunda atuam na sustentação do ritmo, que ganha maior estabilidade. Sobremaneira, o principal pivô é o da marcação do surdo de primeira, indicado pelas setas maiores.

A conjugação das três levadas de surdo também forma um padrão resultante, com a combinação das levadas mais graves da batucada.

	X.X.	XX.X	[terceira]
X...	X...		[segunda]
	X...	X...	[primeira]
X... X... X...	X.X.	XX.X	[padrão resultante]

Figura 46. Transcrição da conjugação das levadas dos surdos.

Assim, as levadas dos naipes pesados da bateria articulam-se dinamicamente, isto é, *conjugam-se*. As marcações dos surdos de primeira e segunda são responsáveis pela sustentação rítmica, atuando como pivôs graves; a batida do surdo de terceira se relaciona tanto com a marcação dos surdos graves, como com a levada de caixa, com a qual forma uma base da batucada; a batida carreteira do repinique cria um fluxo de movimento, permeando a estrutura rítmica e incrementando sua densidade. Os acentos suspensos se resolvem no pivô grave da marcação, com os toques das batidas sendo conduzidos pelo fluxo carreteiro, formando assim a *engrenagem da batucada*. As três imagens a seguir ilustram a conjugação das batidas e seus movimentos articulados na engrenagem.

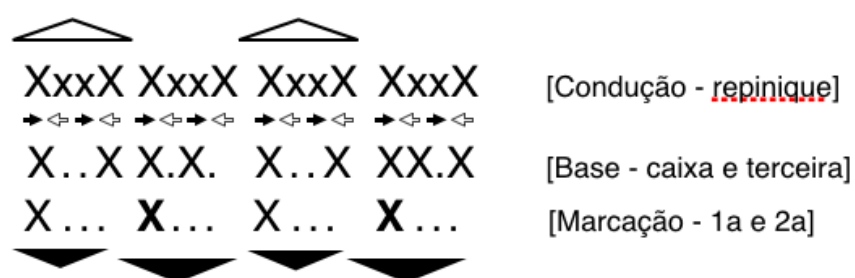


Figura 47. Modelo da engrenagem da batucada.

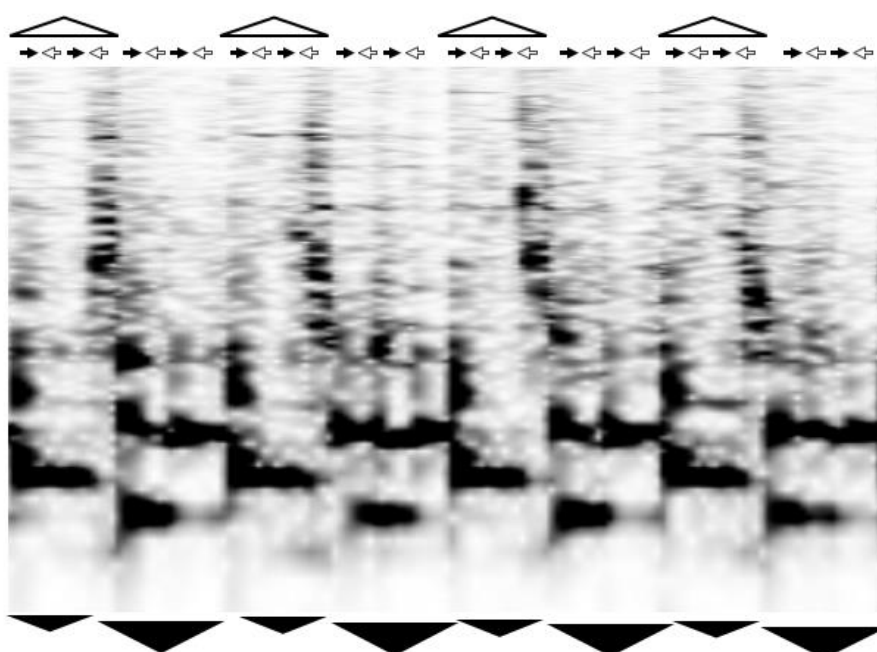


Figura 48. Espectrograma com movimentos da engrenagem da batucada.

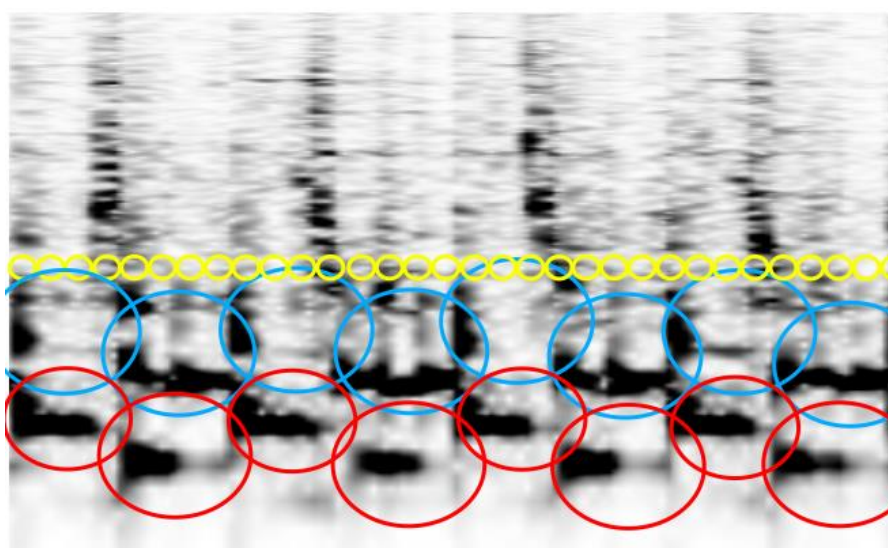


Figura 49. Indicação dos comportamentos de condução, base e marcação na engrenagem da batucada.

Na *cozinha da batucada*, isto é, nos naipes pesados, a condução se manifesta na levada carreteira do repinique, que cria um fluxo contínuo de movimentos na engrenagem (flechas laterais nas figuras 43 e 44 e círculos amarelos na figura 45). As batidas de caixa e surdo de terceira conjugadas atuam como um núcleo do ritmo, uma base que articula acentos suspensos e apoiados em relação à marcação, cortando o ritmo e criando certa tensão na estrutura (setas vazadas acima nas figuras 43 e 44 e círculos azuis na 45). Os surdos graves alternam pivôs graves com duas intensidades, como pêndulos, dando sustentação com sua atração gravitacional (setas pretas nas figuras 43 e 44 e círculos vermelhos na figura 45). A alternância entre as setas acima e abaixo das figuras 43 e 44 indicam a suspensão e o apoio rítmico na relação entre as batidas, ilustrando um cruzamento de energia dentro do fluxo de movimentos da estrutura. As flechas laterais indicam os movimentos da condução, que flexibilizam as relações entre as batidas, criando grande dinamismo na articulação da estrutura rítmica, que mostra-se, assim, como uma engrenagem.

O balanço do ritmo na batucada depende de uma engrenagem bem articulada, com equilíbrio entre as levadas, que devem se conjugar de maneira consonante a partir dos movimentos da estrutura. Ou seja, o constante movimento das levadas, sua flexibilidade, é o que permite o entrosamento entre as batidas dentro da engrenagem.

O ritmo formado pela articulação das levadas dos naipes pesados, com seus comportamentos musicais articulados na engrenagem rítmica, constitui um padrão resultante, uma *síntese* da batucada da Nenê de Vila Matilde e da Bateria Alcalina tocando ritmo de samba, com os movimentos da engrenagem rítmica atuando globalmente sobre o conjunto.

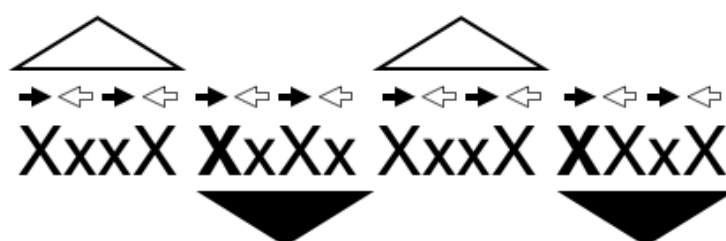


Figura 50. Padrão rítmico sintético da cozinha da batucada de samba, com seus movimentos.

Como explicado, os naipes pesados são os principais responsáveis pela manutenção contínua do ritmo, da batucada em si (tanto que os termos "ritmo" e "batucada" podem ser considerados sinônimos). Os naipes leves se integram nessa engrenagem com suas levadas padrão e execução de desenhos. A levada carreteira do tamborim e do chocalho incrementam o espectro agudo do ritmo da bateria, assim como o agogô de quatro bocas e a cuíca, que transitam entre uma função estrutural e de caracterização timbrística do conjunto (função textural).

Observando um espectrograma da batucada completa, com naipes pesados e leves tocando juntos, nota-se a ressonância dos instrumentos leves nas frequências agudas.

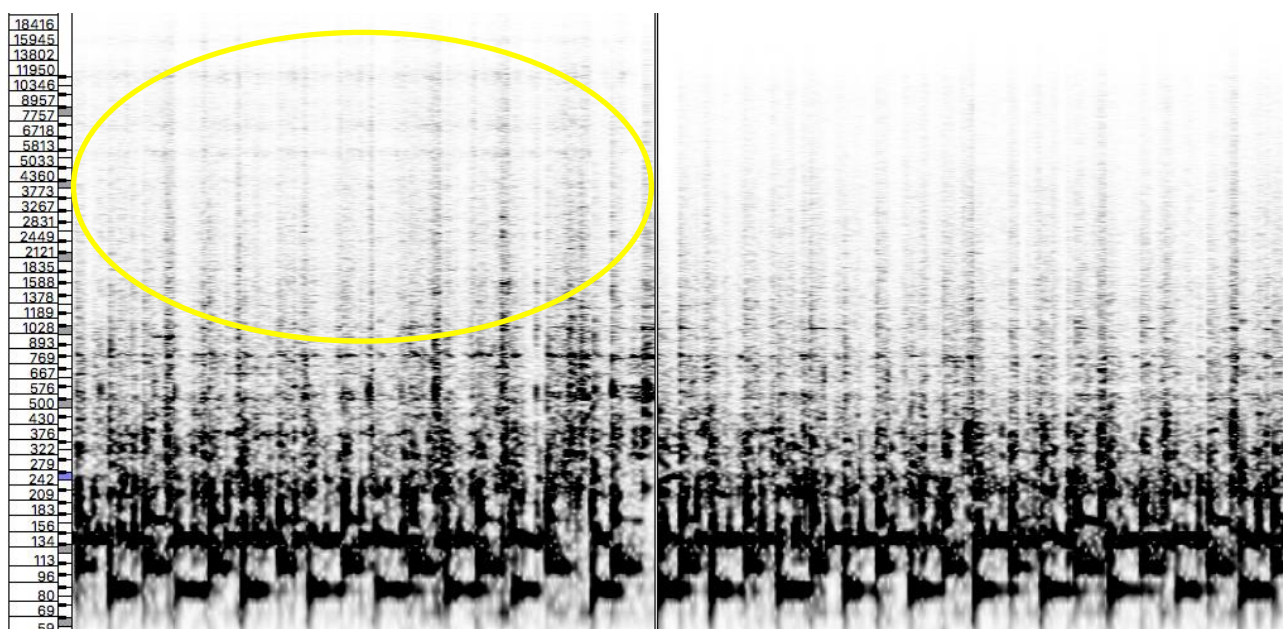


Figura 51. Espectrograma mostrando batucada completa com todos os naipes (à esquerda da linha central) e sem os leves (à direita da linha).

A linha no meio da imagem indica o momento em que os naipes leves param de tocar, após uma “virada” (ou “caída”), isto é, uma convenção pontual executada pela bateria. A estrutura do ritmo se mantém com a execução dos naipes pesados, porém as ressonâncias agudas diminuem. O círculo amarelo indica a ampla região de ressonância

aguda dos naipes leves. Visualmente, pode-se verificar como as batidas destes naipes incrementam a textura musical, permeando a estrutura rítmica nas frequências agudas, ou em outras palavras, “dando um molho”. A visualização do espectrograma ilustra essa dimensão metafórica da função de incremento timbrístico pela ressonância das levadas carreteiras (especialmente do chocalho): o “molho” é “posto por cima” e permeia todo o ritmo da batucada. Na Nenê de Vila Matilde, alguns ritmistas se referem aos naipes leves como “perfumaria”, reforçando a associação destes naipes a uma função ornamental: os leves trazem brilho, cor e sabor à batucada.

Além dessa função mais textural e timbrística, as levadas dos naipes leves se conjugam com as dos naipes pesados, seguindo o mesmo princípio de articulação rítmica demonstrado na estrutura elementar do samba. Assim, a levada carreteira do tamborim e chocalho reforçam o movimento fluido da condução e os padrões rítmicos dos agogôs e cuícas se relacionam diretamente com as batidas de base. O padrão da cuíca (como apontado) se apoia na levada básica de partido-alto. A batida padrão do agogô está ligada à configuração rítmica do teleco-teco, como demonstrado abaixo.

	X		X	X		X		X		X		X		X	X
	X		X			X		X		X		X			X
	X		X		X	X		X		X		X	X		X

Figura 52. Comparação da levada de agogô (primeira linha) com padrões de teleco-teco (segunda e terceira linha).

A primeira linha representa um ciclo da levada do agogô e a segunda e terceira linha mostram o padrão do teleco-teco com sete e nove notas, respectivamente. Os ataques enfatizados em negrito mostram os pontos coincidentes entre os padrões.

Em suma, todos os naipes da bateria - leves e pesados - se integram na engrenagem rítmica e a batucada adquire sua potência sonora pela conjugação de diferentes levadas, cada uma com suas características de densidade, timbre e intensidade, com comportamentos musicais que as colocam em relação constante. Os

padrões rítmicos adquirem seus movimentos internos pela interação mútua entre as levadas de cada instrumento, de cada naipe e do conjunto. Os comportamentos de condução, base e marcação engendram-se durante a prática, dando dinamismo à estrutura elementar da batucada. Embora a batida de cada naipe tenha suas próprias características e comportamentos, as relações entre elas é o que forma a sonoridade do conjunto, isto é, através de seus movimentos interativos constitui-se a engrenagem rítmica da batucada. Em outras palavras, estes movimentos de conjugação criam a *cadência do samba* (conceito retomado mais à frente).

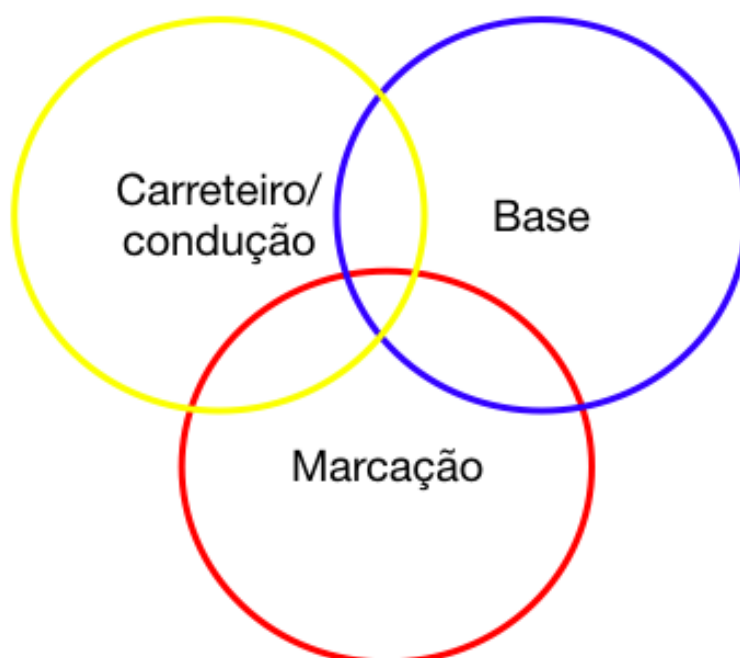


Figura 53. Modelo da engrenagem rítmica da batucada.

2.4 A personalidade das batidas

As análises empreendidas até aqui discutiram a estrutura elementar do samba, com seus movimentos internos e comportamentos musicais. Estes movimentos são responsáveis pela conjugação das batidas em uma batucada, constituindo sua engrenagem rítmica. No trecho a seguir, discuto alguns aspectos pontuais da interpretação musical das batidas, a partir da observação de detalhes em um plano micro-temporal.

Os naipes de instrumentos de uma bateria apresentam uma sonoridade constituída pela execução de levadas “padronizadas”, isto é, que partem de um modelo estrutural que combina densidade, timbre e intensidade de cada linha rítmica. No entanto, cada ritmista, ao tocar uma levada, utiliza recursos interpretativos variados, dando um “toque pessoal” à cada batida, que adquire um tipo de “sotaque” peculiar. Diversas nuances e inflexões rítmicas surgem da maneira de cada pessoa tocar, através de diferentes movimentos corporais empregados na execução de um padrão rítmico. Cada levada, durante a performance, se altera em função da personalidade de cada ritmista, caracterizando as *personalidades das batidas*.

José Eduardo Gramani (1992, p.12), no estudo de rítmica, fala sobre a “personalidade” das linhas rítmicas: “sentimos o todo [do ritmo] se temos consciência das partes que o completam, cada uma com sua personalidade”. Embora o termo seja usado pelo autor para se referir a linhas musicais inseridas em um intrincado contexto polirrítmico, proponho seu uso para abordar aspectos interpretativos de cada batida tocada pelos ritmistas de uma bateria. As levadas tocadas individualmente, cada uma com sua personalidade, formam “o todo”, isto é, o ritmo do conjunto, a batucada.

Ferreira (2013, p.256) indica a importância de uma “análise processual” que considere a “sutileza” dos toques de cada levada, evitando uma visão superficial e morfológica (possivelmente) distorcida. Ou seja, embora as batidas possuam um padrão, as nuances interpretativas geram diferentes inflexões rítmicas, transformando cada batida e o conjunto da batucada. Uma análise deste processo, das relações sutis entre cada *performer*, mostra-se útil para compreender o sistema musical da batucada, seus movimentos sonoros como extensão dos movimentos corporais de quem toca. Em última instância, a personalidade das batidas reflete a personalidade dos ritmistas. Mas quais

seriam estas sutilezas e nuances em um plano micro-temporal e como as personalidades das batidas se articulam durante a performance?

Considerações sobre a micro-temporalidade na batucada

As personalidades das batidas refletem aspectos ligados à micro-temporalidade dos padrões de cada levada. Ou seja, as diferentes interpretações de cada ritmista são constituídas de variações micro-rítmicas. Este plano micro-temporal pode ser “acessado” de diferentes maneiras, seja pelo uso de recursos computadorizados, seja por uma percepção incorporada. A combinação destas duas abordagens revela elementos e características inerentes do fazer musical na batucada.

Partindo de uma abordagem sistemática, pesquisadores do Departamento de Musicologia da Universidade de Oslo - dentro do projeto TIME (Danielsen et al. 2016) - vêm desenvolvendo uma série de estudos sobre as diferenças na percepção auditiva de um som, isto é, do momento em que um ataque é percebido por cada ouvinte. Concorro com a hipótese central dos pesquisadores de que as diferenças na percepção de cada ouvinte deriva do treino musical e *background* cultural individual. “Aspectos relacionados ao som tais como ‘forma temporal’ (*time shape*), intensidade e timbre, influenciam nossa percepção das relações micro-temporais da música” (TIME Project, 2016, p.01)⁹⁵. Isto significa que a interpretação de um fenômeno sonoro, com suas características sonoras específicas, varia de acordo com o referencial cultural e estético do ouvinte (ou analista).

Danielsen (2009) aponta como há uma “lacuna” na notação musical clássica que não apreende variações micro-temporais, especialmente em estilos orientados pelo *groove*, isto é, baseados em estruturas eminentemente rítmicas⁹⁶. Assim, para demonstrar

⁹⁵ (...) *sound-related aspects, such as temporal shape, intensity, and timbre, influence our perception of temporal relationships in music at the micro level, and, moreover, that this co-varies with music-cultural training and background.*

⁹⁶ *Traditionally, rhythmic structure has been represented by, and to some extent also conceptualized as equal to, the aspects that have been possible to capture via the notational system - that is, as a set of configurations of the basic units of an isochronous metric grid. As we know, the metric system of music is based on a metronomic division of time characterized by each pulse's arrival after pauses of equal length. (...) there is often no good reason for dividing every rhythmic unit into two or three equal parts: the matrix could just as easily be long-short, short-long, short-long-short, and so on (...) [In played groove-oriented styles] the shortcoming of the traditional theoretical framework of rhythmic structure are particularly apparent (DANIELSEN, 2009, p.7).*

certas inflexões rítmicas das levadas na batucada, utilizo imagens dos espectrogramas de gravações realizadas em campo.

Diferentes pesquisas identificam características recorrentes na micro-rítmica do samba. Gerischer (2006) faz uma análise das levadas tocadas nos instrumentos de percussão do samba baiano e demonstra uma tendência à antecipação de alguns golpes executados pelos músicos. A autora identifica no fluxo da pulsação elementar - que ela chama de “pulsação rápida” (*fast pulsation*) - sequências de ataques não isócronos que afetam a execução de diversos instrumentos de percussão do conjunto (a pesquisadora aborda diferentes tipos de sambas baianos, como o samba de roda, o samba-reggae e o pagode baiano). De forma recorrente, Gerischer identifica uma antecipação da terceira e quarta nota de cada grupo de pulsações elementares (ou de semicolcheias, numa notação clássica). A autora conclui que o *groove*, ou o ritmo coletivo, deve ser entendido como um processo comunicativo e multidimensional com características macro e micro-rítmicas. Ela sugere, ainda, que as variações são indicadores da “pegada” de cada percussionista ao tocar, ou seja, da personalidade interpretativa ao executar um instrumento e uma levada. Concordo com a pesquisadora ao afirmar que a “pegada” é um fator bastante relevante na criação da sensação do suingue, ou balanço do samba (e de qualquer outro ritmo).

Graeff (2015) também identifica a mesma característica não isócrona no ritmo do samba de roda, utilizando análises de espectrogramas para demonstrar a flexibilidade dos padrões rítmicos tocados pelos sambistas do recôncavo baiano. Compartilho de seu ponto de vista de que as variações micro-rítmicas derivam da própria movimentação corporal dos músicos durante a performance. Haugen (2016), através de estudos sistemáticos da gestualidade de percussionistas e dançarinos de samba, também observa o não isocronismo das pulsações elementares do samba no plano micro-temporal.

Naveda (2011, p.174), em trabalho sobre a dança no samba, explica que as variações micro-rítmicas (*microtiming*) podem ser entendidas como um dispositivo multidimensional de engajamento musical, através de um movimento que ao mesmo tempo rompe uma linearidade simétrica e atua na estruturação com os demais níveis métricos⁹⁷. Concordo com o autor sobre o caráter de engajamento proporcionado pelas variações micro-rítmicas. Sob minha perspectiva, este engajamento pode ser identificado como um caráter *envolvente* da sonoridade do conjunto, que permite a acomodação de

⁹⁷ (...) *microtiming* can be understood as a multidimensional device of musical engagement. At the same time it creates tension by disrupting the flow of the tatum level [pulsações elementares] it keeps the structure metrically organized by signaling other metric levels.

diferentes nuances interpretativas executadas simultaneamente. O rompimento da linearidade simétrica, sob minha visão, caracteriza a “malemolência” do ritmo de samba.

Assim, torna-se eminente a hipótese de que as variações micro-rítmicas são decorrentes da interpretação de cada músico, que imprime sua personalidade na execução de uma levada cíclica e interage com o conjunto em que atua. As micro inflexões derivam (i) da própria sequência de movimentos necessários para tocar determinado instrumento (sequências acústico-mocionais), (ii) do tipo de comportamento musical que a levada assume e (iii) da interação entre diferentes padrões rítmicos executados em grupo. A micro-rítmica possui uma flexibilidade devido a uma série de fatores dinâmicos e pode ser interpretada tanto como constitutiva do fenômeno sonoro, como resultante dele.

Para esta pesquisa não interessa determinar valores matemáticos exatos que indiquem o quanto cada golpe de uma levada “se desvia” de uma grade simétrica. Stover (2009, p. 249), em sua pesquisa da música afro-latina, questiona e critica a aplicação de modelos matemáticos rigorosos às análises de um ritmo com natureza “maleável”⁹⁸. O samba e a batucada, como vem sendo demonstrado, possuem uma natureza *malemolente*, isto é, uma flexibilidade inerente em sua estrutura musical. Ao invés de interpretar as micro variações como “desvios”, prefiro interpretá-las como um elemento intrínseco da organização rítmica da batucada, resultantes do comportamento normal da relação entre diferentes execuções musicais simultâneas. Pinto (2001, p.103) explica que “toda e qualquer ação em conjunto entre seres humanos irá resultar em pequenos ‘desvios’ de uma norma que sempre será fictícia. Desvios representam então a norma real, e não se opõe a ela”. Nesse sentido, Haugen (2016) conclui que na rítmica do samba o não isocronismo da organização métrica deve ser entendido como “inerente e necessário”.

Charles Keil (1995) propõe o conceito de “discrepâncias participatórias” (*Participatory Discrepancies*) para explicar o processo de tocar em conjunto e produzir o que chama de *swing*, um sinônimo para o termo balanço. “*It is the little discrepancies within a jazz drummer’s beat, between bass and drums, between rhythm section and soloists, that create ‘swing’ and invite us to participate*” (idem, 1987, p.277). Segundo o

⁹⁸ *It is worth noting that there is no attempt here to construct a model that is in any way mathematically rigorous, since the nature of the music in question [afro diasporic music in America and Caribe] does not readily conform, to say, precise measurements in milliseconds, or fractions of distances along some sort of measured beat span segment. Another way of saying this is that the malleability of the musical flux, the subtle and nuanced way in which the two metric strata gently tug on the actual performed musical objects, is such that precise measurement is not only futile but also yields little useful information for the analyst* (STOVER 2009, p.249).

autor, as “discrepâncias” entre os pontos de ataque das notas tocadas por cada músico e a textura musical, seriam os elementos constitutivos de uma espécie de “magia” criada na interação musical coletiva, que permitiria uma participação mais efetiva dos músicos e platéia no fenômeno musical. Keil é certo em apontar, desde seu artigo de 1966 intitulado *Motion and Feelings through the Music*⁹⁹, que os processos musicais são mais importantes que uma obra isolada e que a compreensão profunda de uma música passa pela análise de sua dinâmica enquanto performance. Entretanto, identificar como “discrepância” este tipo de fenômeno é adotar um parâmetro deslocado, como se fosse possível, e real, uma performance coletiva com ataques e texturas perfeitamente precisas e consonantes. Um fenômeno musical como a batucada tem a característica de integrar essas “discrepâncias”, que não são desvios, mas reflexo do comportamento normal do fazer musical coletivo.

Durante uma performance, as diferenças entre os pontos de ataque de cada nota das levadas são decorrentes do dinamismo da engrenagem rítmica e dos próprios movimentos dos músicos interpretando seus instrumentos (como aponta Graeff). Ao analisar a prática musical na batucada, encontra-se dezenas de micro variações entre cada batida, seja em um mesmo naipe, seja no conjunto completo. Então, considero as nuances micro-rítmicas como uma característica inerente ao fenômeno do samba e da batucada.

Portanto, afim de compreender a personalidade das batidas e como elas se articulam durante a prática é necessário considerar a (i) posição do observador e sua compreensão do contexto, (ii) a maleabilidade da rítmica do samba, (iii) a relação da personalidade das batidas com a movimentação corporal do intérprete e (iv) o dinamismo da interação entre a dimensão individual e coletiva do fenômeno sonoro: a sonoridade coletiva interfere na interpretação individual ao mesmo tempo em que cada personalidade da batida constitui o som do conjunto.

⁹⁹ neste texto, Keil faz uma análise da performance de músicos de jazz dos Estados Unidos, discutindo estilos e técnicas instrumentais, especialmente de bateristas e contrabaixistas.

A malemolência das batidas carreteiras

Minhas análises da micro-temporalidade de levadas da batucada apontam para o mesmo princípio de não isocronismo entre padrões morfologicamente regulares (ou cométricos), em especial nas levadas carreteiras. Em outras palavras, os padrões rítmicos mostram uma flexibilidade interna, uma malemolência. Na batucada, os três instrumentos que normalmente executam levadas carreteiras são tamborim, chocalho e repinique.

O espectrograma da levada de chocalho mostra a variação na distância entre cada som do ciclo carreteiro, conforme imagem abaixo.

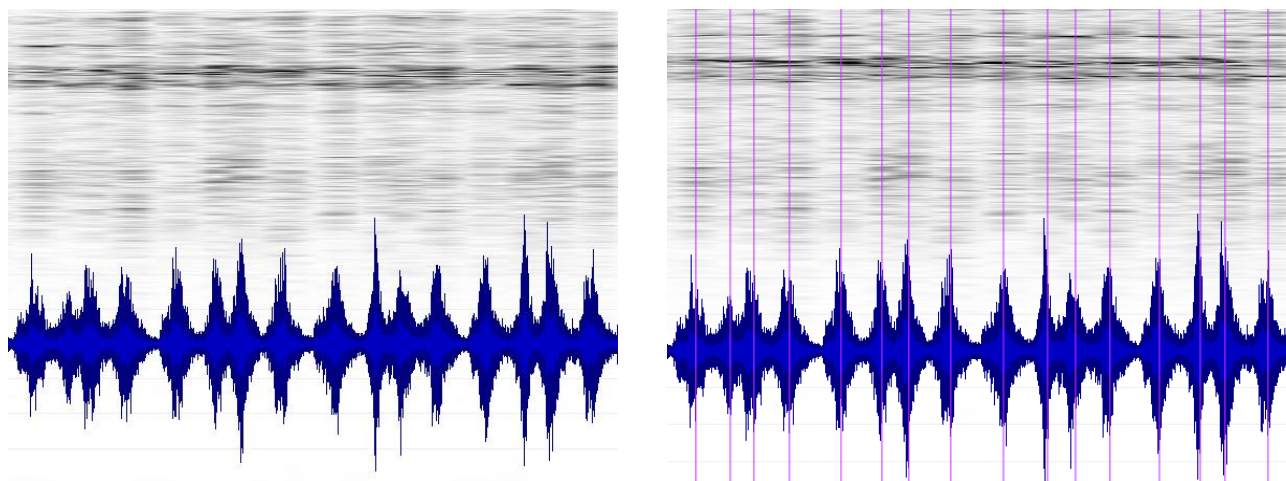


Figura 54. Ondas sonoras e espectrograma de levada de chocalho, com dezesseis pulsações elementares.

Ambas as imagens mostram o mesmo trecho de uma levada de chocalho com dezesseis pulsações elementares. É evidente como os sons formam grupos de quatro pulsações, a partir das distâncias entre as ondas. As marcas com linhas verticais na imagem da direita evidenciam a variação na distância entre cada som da levada carreteira. Os dois sons “do meio”, isto é, a segunda e a terceira nota de cada grupo de quatro toques, estão mais próximas. A quarta nota do grupo apresenta uma distância proeminente da próxima, a primeira do grupo seguinte. Segundo a teoria de entradas sonoras (IOI, *Inter-onset-intervals*), cada grupo da levada carreteira se estrutura sobre

notas com duração: média, curta, média e longa (representada sob a sigla em inglês MSML - *Medium, Short, Medium, Long*). Essa característica coincide com a observação de Gerischer (2006) e Graeff (2015) da variação das durações das pulsações elementares no samba baiano. Haugen (2016) também identifica esta variação.

A batida de tamborim apresenta a mesma característica, evidente na figura a seguir.

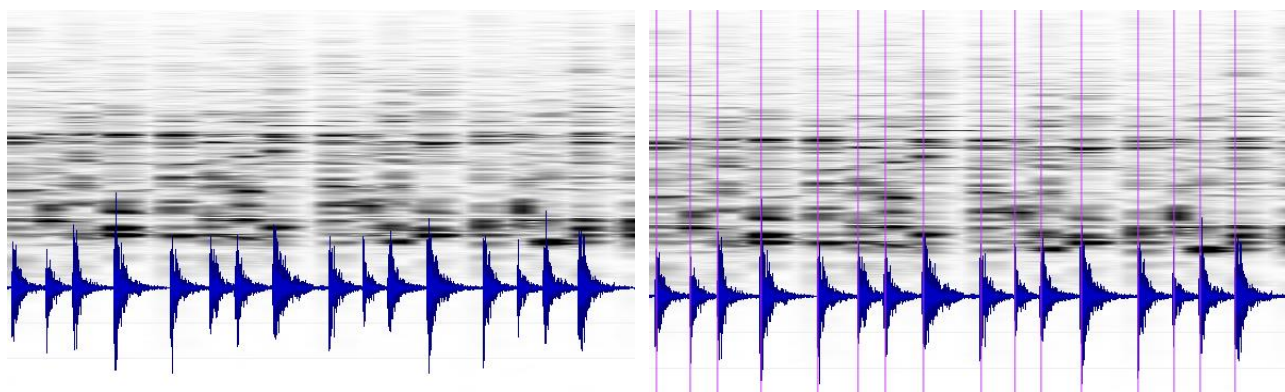


Figura 55. Ondas sonoras e espectrograma de levada carreteira de tamborim, com dezesseis pulsações elementares.

A levada carreteira do tamborim, assim como a do chocalho, se estrutura sobre sons de duração: média, curta, média, longa - evidentes na disposição das marcas sobre a imagem da direita.

O repinique, por sua vez, apresenta outra articulação micro-rítmica em sua levada carreteira, ilustrada abaixo.

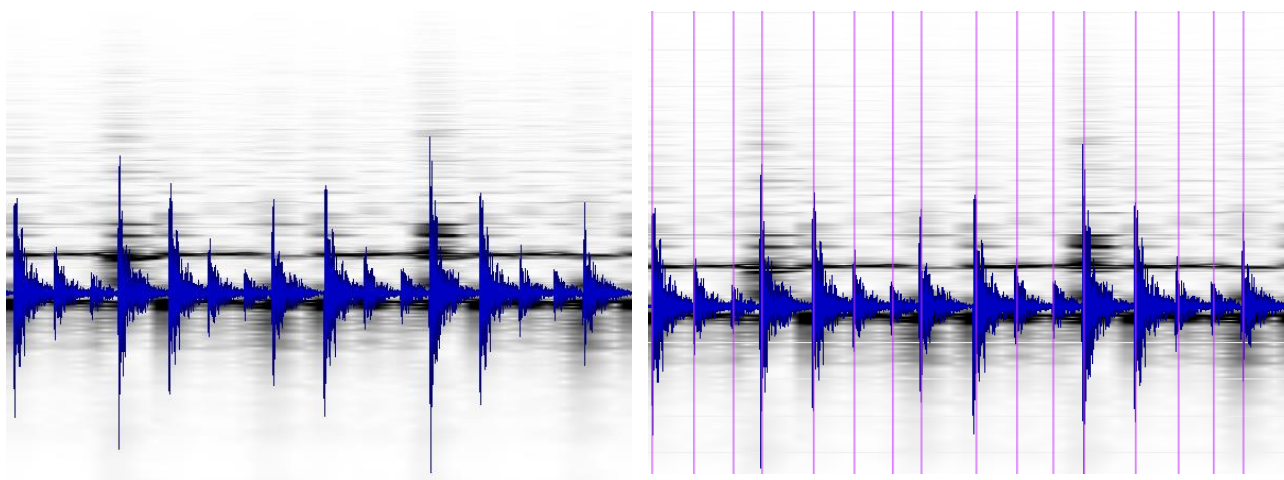


Figura 56. Ondas sonoras e espectrograma de levada de repinique, com dezesseis pulsações elementares.

Observando os ataques e ressonância das notas, o padrão rítmico do repinique se articula por sons de duração: média, média, curta e longa (ou MMSL - *Medium, Medium, Short, Long*), visíveis na imagem da direita. Os realces mais escuros do espectrograma evidenciam o acento proeminente na quarta nota do primeiro e terceiro tempo da levada, isto é, na quarta e décima segunda pulsação elementar do ciclo ilustrado (ênfase que acompanha a batida de caixa).

Comparando as levadas carreteiras do chocalho, tamborim e repinique, observa-se que os padrões não possuem uma organização isócrona de suas pulsações elementares e mostram uma flexibilidade no plano micro-temporal. As levadas articulam internamente três durações diferentes - curta, média e longa. A maior distância está exatamente entre a pulsação elementar anterior ao beat e a próxima, que coincide com a marcação. Esta distância mais longa reforça o tensionamento rítmico do acento em ponto suspenso (discutido anteriormente). Como apontado, este acento é uma característica elementar da rítmica do samba. Mas como essa variação nas distâncias se constitui?

Stover (2009, p.163) propõe uma abordagem para análises rítmicas que vai além da identificação dos sons como pontos fixos em relação a uma escala estrita. Ele explica o conceito de “*beat span*” como um “espaço intermediário” entre uma organização binária e ternária da subdivisão do pulso básico, isto é, do *beat*, que apresenta uma maleabilidade. Esta interessante perspectiva indica que as análises do ritmo,

especialmente no contexto do samba e da batucada, podem “superar” aspectos exatos e rígidos, considerando a flexibilidade inerente deste tipo de música. Nesse sentido, aspectos da micro-rítmica podem ser compreendidos como um reflexo do dinamismo da própria prática musical.

Ferreira (2013, p.244-245) entende a micro-temporalidade como um elemento do processo de “sintonização” entre músicos que tocam coletivamente, e propõe o conceito de “rugosidade da pulsação”, que seriam “dobras de certos pulsos do ciclo”. Ou seja, as diferenças no plano micro-temporal formam “rugos” no que seria um tecido rítmico regular e simétrico, formado idealmente por pulsações isócronas. O autor aponta que as variações micro-rítmicas “respondem a ações e modos de percepção aprendidos holisticamente” (idem, p.249), sob uma perspectiva fenomenológica, indicando o protagonismo do corpo nestes processos.

Considerando estas duas perspectivas, a malemolência das batidas carreteiras (suas variações micro-rítmicas no samba) podem ser compreendidas como decorrentes de três fatores integrados: (i) movimentação corporal dos músicos, utilizando (ii) diferentes técnicas para tirar som do instrumento, movidos pela força da (iii) engrenagem rítmica. Ou seja, a flexibilidade rítmica da batucada se deve à articulação dos movimentos corporais e musicais durante a prática coletiva. Cada ritmista, envolvido pela sonoridade do conjunto, move seu corpo de uma maneira durante a ação de tocar, com gestos ligados à mecânica do instrumento e comportamento musical da levada que está executando.

O fluxo de movimentos característico da *condução* rítmica afeta a organização das notas dentro de uma levada carreteira. Os movimentos contínuos utilizados para produzir a levada e a força atrativa da marcação influem na disposição das notas dentro de um ciclo, conforme ilustrado abaixo. As flechas acima das imagens indicam o fluxo de condução e as setas triangulares abaixo referem-se à atração exercida pela marcação dos surdos de primeira (seta maior) e segunda (seta menor).

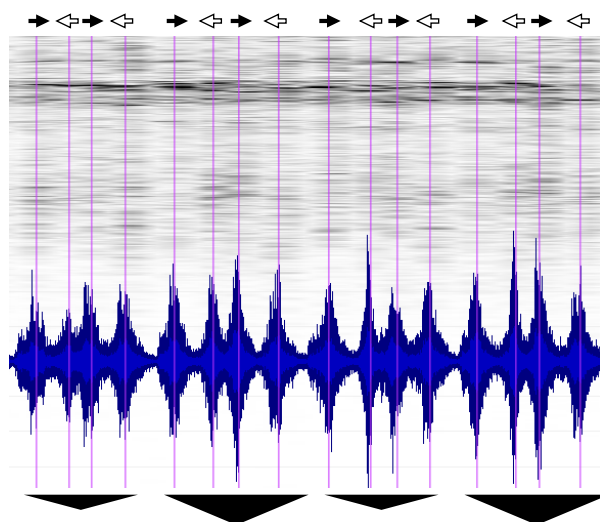


Figura 57. Levada carreteira de chocalho.

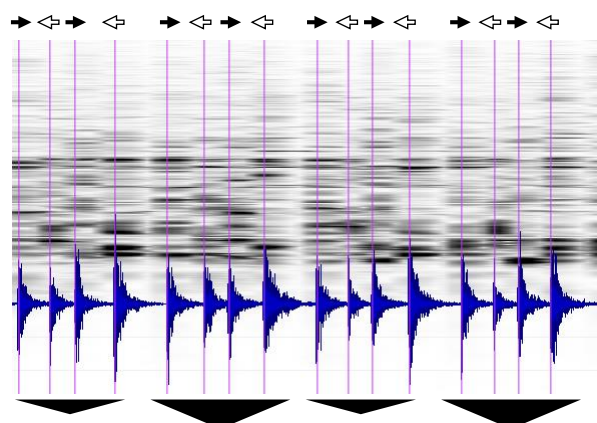


Figura 58. Levada carreteira de tamborim.

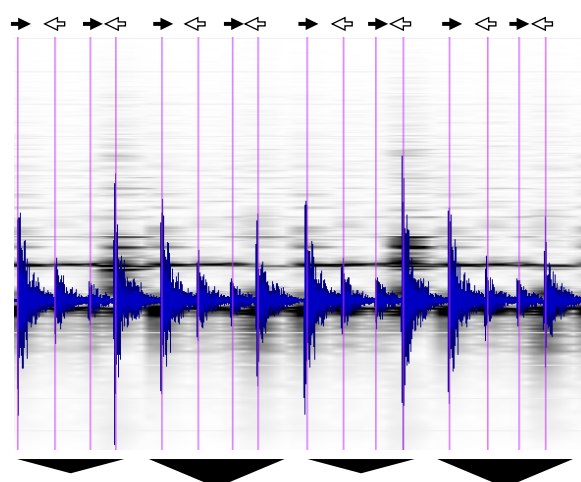


Figura 59. Levada carreteira de repinique.

Nas levadas de chocalho e tamborim as flechas ilustrativas do movimento de condução possuem uma organização similar, com uma proximidade maior entre as notas do meio de cada grupo de quatro pulsações elementares. No repinique, as flechas estão mais próximas entre o terceiro e quarto som de cada grupo de quatro pulsações elementares (confirme ilustrado acima).

Os gestos e técnicas utilizadas para produzir o som em cada instrumento variam bastante: três formas diversas de tocar resultam em diferentes distâncias entre cada golpe das batidas dentro do fluxo carreteiro. O chocalho é tocado com movimentos contínuos para frente e para trás, que produzem os sons da batida pelo entrechoque das platinelas; o tamborim é tocado com movimentos contínuos da baqueta golpeando a pele virada ora para um lado, ora para outro; o repinique é tocado com a baqueta produzindo três sons com um toque (utilizando os rebotes sobre a pele) e um golpe com a mão.

Os impulsos do chocalho para frente e para trás variam de intensidade e velocidade, flexibilizando uma organização isócrona simétrica (irreal). Os golpes no tamborim variam em função da própria movimentação do instrumento: os giros sobre o eixo do braço resultam em golpes mais próximos nos momentos em que o tamborim é agilmente "virado e desvirado". No repinique, o controle sobre o rebote da baqueta e o golpe executado com a mão resultam em variações nas distâncias entre as pulsações elementares da levada carreteira. Assim, cada batida possui uma tendência na organização de suas notas dentro de um fluxo carreteiro, de acordo com a técnica utilizada nos instrumentos.

Entretanto, mesmo com as diferentes maneiras de tirar som dos instrumentos, há um aspecto comum nas três levadas: uma distância maior entre a pulsação elementar anterior à marcação e a que coincide com o pivô grave dos *beats*. A distância mais longa entre as pulsações elementares configura uma espécie de *resistência* à força atrativa da marcação, uma espécie de desafio à força gravitacional dos pivôs graves que reforça o tensionamento rítmico criado pelas notas acentuadas em pontos suspensos.

Por um lado, a distância mais longa se deve aos próprios gestos utilizados pelos ritmistas para preparar o golpe coincidente com a marcação, geralmente acentuado. Ou seja, antes de tocar o golpe apoiado no pivô grave, o ritmista realiza um gesto mais amplo, que resulta em uma maior distância entre as pulsações elementares nestes pontos. O chocalho é puxado em direção ao corpo com um movimento mais enfático que prepara o impulso seguinte para a nota acentuada junto com a marcação. No tamborim, as duas notas que apresentam a maior distância são executadas sem utilizar o giro do

instrumento, exigindo um movimento mais amplo para afastar a baqueta da pele antes do golpe coincidente com o pivô grave. No repinique, após o toque com a mão esquerda, a mão direita sobe mais, preparando a baqueta para o golpe concomitante à marcação (que dará origem aos rebotes da baqueta).

Por outro lado, o toque junto com os pivôs graves afetam a distância das notas subsequentes, que se organizam em função do próprio golpe acentuado com a marcação. Ou seja, os golpes concomitantes aos pivôs graves alteram o fluxo das pulsações elementares devido a sua acentuação proeminente: a ênfase na nota tocada junto com os *beats* principais afeta a ênfase nas notas seguintes, flexibilizando as distâncias entre elas.

Assim, a malemolência das levadas se deve às relações estabelecidas entre o fluxo carreteiro e a força atrativa da marcação. Esta, atrai e impulsiona os golpes da batida, fazendo com que as pulsações elementares se flexibilizem, alternando momentos de apoio e suspensão rítmica através de diferentes distâncias e acentuações das notas dentro de um ciclo. A malemolência é criada pelos próprios movimentos corporais dos ritmistas, que se movem de acordo com as necessidades técnicas dos instrumentos, influenciados pela engrenagem rítmica da batucada. Nesse sentido, mais do que um aspecto derivado de determinados gestos utilizados para tocar um instrumento, a malemolência do samba reflete o caráter flexível e envolvente da própria performance, isto é, da interação dinâmica entre os ritmistas durante o fazer musical coletivo.

As análises das levadas carreteiras de chocalho, tamborim e repinique demonstram como as personalidades das batidas se constituem individualmente, a partir da performance individual integrada ao fazer musical coletivo. As peculiaridades interpretativas de um ritmista tornam as levadas flexíveis e é exatamente esta maleabilidade que permite a integração de diferentes levadas na sonoridade do conjunto - tema discutido a seguir.

A “peneira” de caixa

Em 2010, presenciei na quadra da Nenê de Vila Matilde uma “peneira de caixa”. A “peneira” é um teste realizado esporadicamente com os ritmistas, quando cada um deve tocar sozinho sua levada perante o mestre, diretores e demais colegas de batucada durante um ensaio da bateria. Embora normalmente eu toque caixa na bateria da Nenê, neste carnaval eu sairia tocando repinique e apenas assisti ao teste dos caixeiros

matildenses. Com todo o naipe posicionado no meio da quadra, o mestre indicava alguém que deveria tocar a batida individualmente por um breve momento. Em seguida indicava outro ritmista, e assim por diante. Naquela ocasião, quem comandava a bateria da Nenê era o mestre Teco e seus diretores acompanhavam com ele a peneira de caixa.

Foi muito interessante notar que, individualmente, cada ritmista tocava de uma maneira, tinha uma “pegada”, uma personalidade. Dentre os cerca de vinte caixeiros que passaram pela peneira, cada um tocou de um jeito um pouco diferente. Houve variações nos acentos - mais ou menos enfatizados -, na distância entre os golpes - mais próximos ou distantes uns dos outros - e na própria estrutura da batida. Muitos ritmistas tocaram uma levada aquém do desejado pela diretoria da bateria, que foi ficando impaciente com a dificuldade apresentada por alguns caixeiros. Quem não tocava bem ia para um lado da quadra, quem era “aprovado” ia para outro. Mais da metade dos ritmistas estavam sendo “reprovados”, ou seja, não estavam “passando pela peneira” da avaliação dos diretores de bateria. A reprovação significava a iminência de ser “cortado” do desfile carnavalesco. Então, a peneira é um momento de grande apreensão e nervosismo, quando todos querem “garantir” sua fantasia, isto é, confirmar sua aptidão musical para ganhar a indumentária do desfile e representar a agremiação matidense no carnaval paulistano.

Após cada interpretação individual, com diversas performances aquém do desejado, todos os caixeiros tocaram juntos. Neste momento, a batida coletiva soou bastante bem e o naipe tocou de forma entrosada e consonante. As pequenas diferenças entre cada levada se integraram harmoniosamente durante a prática coletiva. Quem não tinha conseguido tocar sozinho durante o teste, agora tocava com desenvoltura, dentro da expectativa do mestre e diretores.

Essa experiência me chamou muito a atenção e, um tempo depois, resolvi realizar uma espécie de “peneira” no naipe de caixa da Bateria Alcalina. Realizei a experiência com o intuito de gravar o áudio para posteriormente comparar cada levada individual e o ritmo do naipe completo. Pedi aos caixeiros que fizessem uma roda e expliquei o objetivo “experimental” que tinha em mente. Deixei claro que não se tratava de uma peneira no sentido de avaliar a habilidade de cada um, que ninguém seria “cortado” do desfile carnavalesco, como ocorre nas peneiras da bateria da Nenê de Vila Matilde. Mesmo assim, foi notável um certo nervosismo por parte de alguns ritmistas, já que tratava-se de uma situação pouco usual: tocar sozinho - sem o apoio do naipe - e ainda ser gravado.

O naipe ficou posicionado numa roda comigo no meio, segurando o gravador (Zoom H4n). Eu fazia uma contagem para o grupo iniciar o ritmo, apontava cada caixeiro e, com um sinal, deixava-o tocando sozinho por alguns instantes. Em seguida fazia nova

contagem para o naipe retomar o ritmo coletivo. Assim como na peneira que presenciei na Nenê de Vila Matilde, cada ritmista da Alcalina apresentou uma forma particular de tocar, variando acentos, velocidade e distância entre cada golpe, bem como formas de segurar as baquetas e movimentar o corpo. Cada interpretação apresentava uma expressividade, isto é, cada batida mostrava uma personalidade advinda da maneira de tocar do(a) ritmista. As batidas individuais que eram tocadas com certa dificuldade, quando amparadas pelo som do naipe completo, ganhavam fluência. Novamente, ficou evidente que a prática coletiva criava uma harmonia e consonância entre batidas tocadas de variadas maneiras.

Basicamente, cada caixeiro interpretou a levada padrão de seu instrumento, transcrita abaixo com dois ciclos:

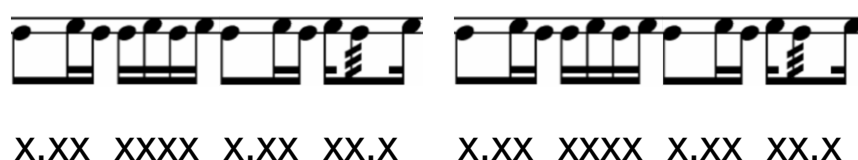
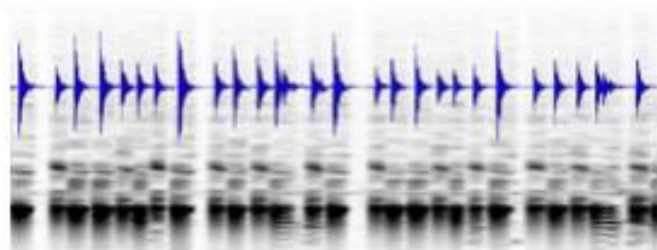
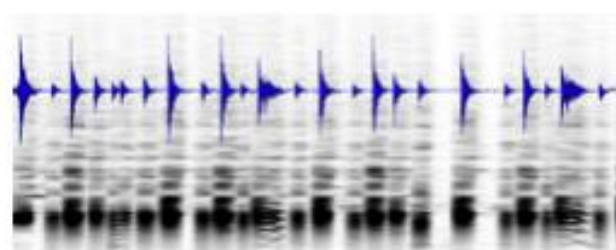


Figura 60. Dois ciclos da batida padrão de caixa no samba.

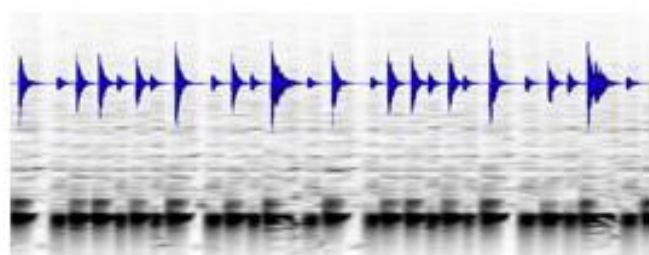
As imagens a seguir ilustram claramente as diferenças interpretativas entre cada caixeiro da Bateria Alcalina, a partir da visualização das ondas sonoras e espectrogramas da gravação realizada na ocasião.



Caixeiro 1



Caixeiro 2



Caixeiro 3



Caixeiro 4



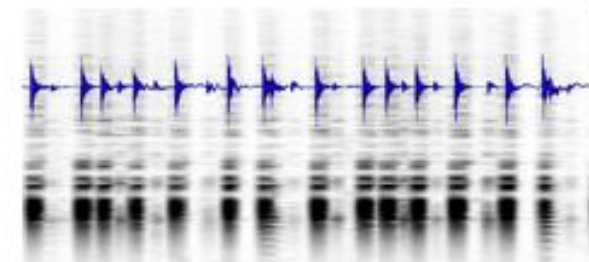
Caixeiro 5



Caixeiro 6



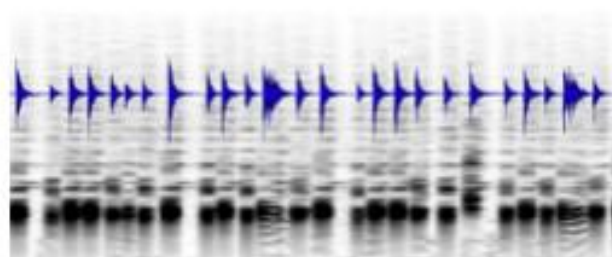
Caixeiro 7



Caixeiro 8



Caixeiro 9



Caixeiro 10

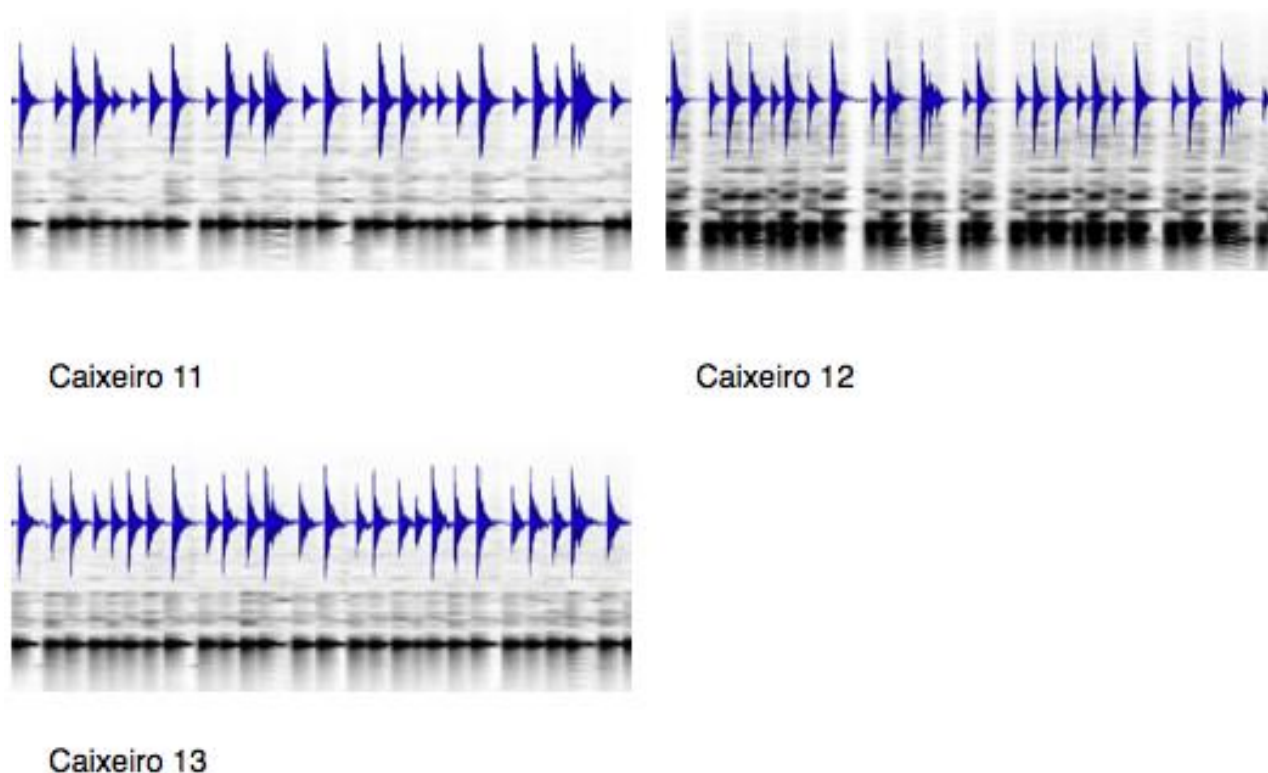


Figura 61. Espectrograma com dois ciclos da batida de caixa tocada individualmente por treze caixeiros da Bateria Alcalina.

Em cada interpretação do padrão é evidente as diferenças na acentuação e distância entre cada golpe, bem como a forma de executar o rufado. A força empregada em cada golpe varia, com a tendência clara para a acentuação da mão (baqueta) direita. Alguns caixeiros apresentaram uma maior fluência na interpretação da batida, isto é, uma maior coesão entre cada trecho do padrão, formando uma levada bem articulada. Outros ritmistas tiveram dificuldade de tocar sozinho e a interpretação da batida foi mais truncada (um dos ritmista não conseguiu manter a batida sozinho e parou de tocar após algumas repetições).

O grupo de quatro pulsações elementares do segundo tempo da batida padrão (x.xx **xxxx** x.xx xx.x) ilustra bem as variações entre os acentos de cada mão. Os caixeiros 3, 4, 5, 8, 9 e 12 tocaram as notas com a mão direita de forma acentuada neste trecho [**XxXx**]. Os caixeiros 1, 6 e 10 acentuaram apenas a primeira nota deste grupo, e tocaram as outras três com maior equilíbrio de dinâmica [**X**xxx]. O caixeiro 13, por sua vez, tocou

de forma diferente o mesmo trecho em cada uma das repetições: na primeira vez aumentou a dinâmica da primeira até a terceira nota do trecho, tocando a quarta com quase a mesma intensidade da segunda; na segunda repetição acentuou de forma evidente a terceira nota do grupo, mantendo quase a mesma intensidade na quarta. Já o caixeiro 2, na segunda vez do ciclo omitiu uma nota da batida deste trecho.

O rufado variou entre interpretações com golpes mais fechados, isto é, com pouca distância entre cada ataque, e golpes mais abertos, refletindo um maior ou menor controle do rebote da baqueta sobre a pele do instrumento. A duração do rufado está diretamente vinculada a isso e alguns ritmistas interpretaram rufados mais extensos, enquanto outros tocaram rufados mais curtos, ou “presos” (no sentido da baqueta “presa à pele”). Os caixeiros 2, 3, 4, 9, 10 e 11 executaram rufados mais articulados, aproveitando o rebote da baqueta sobre a pele para prolongar o efeito da apoiatura/ornamento. Os caixeiros 8 e 1, por sua vez, executaram rufados bem curtos. É notável que o nível de experiência de cada ritmista, isto é, o tempo em que cada um participa da batucada, reflete-se em uma desenvoltura para tocar sozinho, sem o suporte do ritmo coletivo do naipe. O tipo de rufado reflete essa desenvoltura: o ritmista que tem um bom controle da baqueta e prolonga o efeito geralmente é um caixeiro que toca há um certo tempo e “desempenha” bem sua batida¹⁰⁰.

Os espectrogramas visíveis na parte de baixo de cada imagem mostram, além das diferentes afinações de cada caixa, uma maior ou menor ênfase nas notas acentuadas das batidas. Nota-se a diversidade na timbragem de cada instrumento, de acordo com a tensão da pele e dos bordons (fios que recostam sobre a pele de cima e criam um som chiado com cada ataque da baqueta). A ênfase nos acentos afetam a fluidez da batida, como explicado nas levadas carreteiras - um acento pode atuar como impulso para as notas subsequentes e ao mesmo tempo acarretar em uma maior distância entre a nota enfatizada e a próxima.

Seria possível elencar dezenas de micro-variações entre cada batida de caixa. As batidas apresentam suas nuances e inflexões de acordo com a interpretação pessoal de um padrão rítmico, ou seja, cada batida adquire sua personalidade pelo “jeito” do ritmista tocar. No entanto, o que se destaca nessa experiência é a harmonia e consonância da sonoridade coletiva formada por diferentes personalidades da levada de caixa. Mas como este processo ocorre, isto é, como diferentes interpretações entram em sintonia durante a prática coletiva?

¹⁰⁰ o termo “desempenhar” é parte do linguajar comum na batucada: “desempenhar” significa tocar bem.

O som envolvente

Existem basicamente três aspectos que resultam na sintonização entre diferentes personalidades de uma mesma batida: (i) a *sonoridade encorpada*, (ii) os movimentos da engrenagem rítmica e (iii) a movimentação corporal interativa. Ou seja, a sonoridade e a movimentação constituem o aspecto envolvente do fazer musical na batucada.

A simultaneidade de diferentes golpes quase juntos produz um ponto de ataque *estendido* pela soma de diversos golpes quase simultâneos. Assim, o som produzido coletivamente forma uma sonoridade mais “encorpada”, ou seja, com pontos de ataque mais amplos (largos). Quando todos os caixeiros tocam ao mesmo tempo, as micro variações se conjugam e constituem uma sonoridade ritmicamente consonante pela acomodação das diferenças interpretativas no som do conjunto.

No espectrograma abaixo é possível observar a diferença na extensão das ondas sonoras, ao comparar uma batida tocada individualmente (à esquerda) com a execução coletiva do naipe de caixa (à direita).

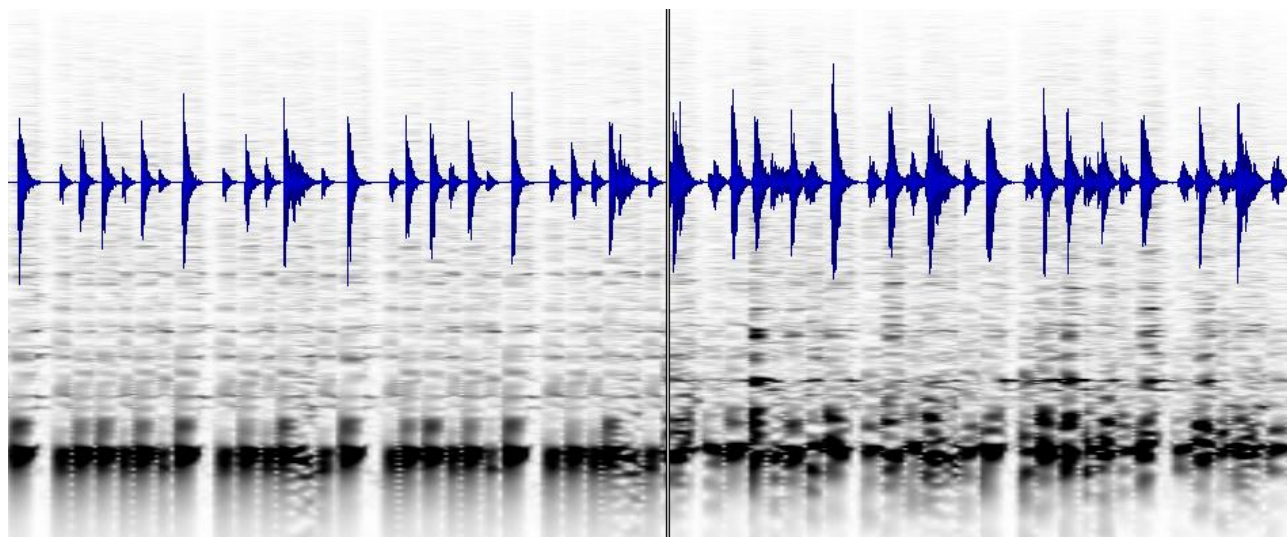


Figura 62. Comparação de dois ciclos da batida de caixa tocada individualmente (à esquerda) e pelo naipe (à direita).

A parte esquerda da imagem (anterior à linha vertical central) mostra a batida de caixa tocada individualmente pelo caixeiro 3, e a parte direita mostra a levada do naipe completo, com treze caixeiros tocando ao mesmo tempo. As ondas demonstram pontos de ataques mais largos - encorpados - no trecho com o naipe completo. O espectrograma mostra uma maior diversidade das ressonâncias com o naipe tocando junto (manchas escuras na parte de baixo da imagem), devido aos diferentes timbres de cada caixa e às variações nas acentuações da batida tocada por cada ritmista no naipe. Os espectrogramas ilustram o próprio som estendido da conjugação das batidas, isto é, a ressonância encorpada das batidas tocadas ao mesmo tempo.

Através de análises sistemáticas de performances coletivas de percussão, Iyer (2002, p.400), Gerischer (2006, p.45) e Polack (2010) citam o “*flam-stroke*”¹⁰¹, um tipo de golpe formado por dois sons muito próximos que são percebidos como um único ataque (apud Haugen, 2016, p.25). Danielsen (2010), através de seu modelo analítico do “*beat bin*”, demonstra como dois pontos de ataque conflitantes se fundem em um só, que ela chama de “*extended beat*” - “toque/batida estendida”, em tradução livre. Na batucada, a sonoridade encorpada da execução coletiva integra muito mais do que dois sons com micro-variações nas distâncias entre os ataques. Em um mesmo naipe pode haver sessenta ritmistas tocando a “mesma batida” - como no naipe de caixa da bateria da Nenê de Vila Matilde - e as variações nos pontos de ataque ocorrem de diversas maneiras.

¹⁰¹ *flam* é um tipo de apoiatura musical comum da percussão, utilizado intencionalmente para ornamentar um golpe tocado no instrumento (geralmente em membranofones).

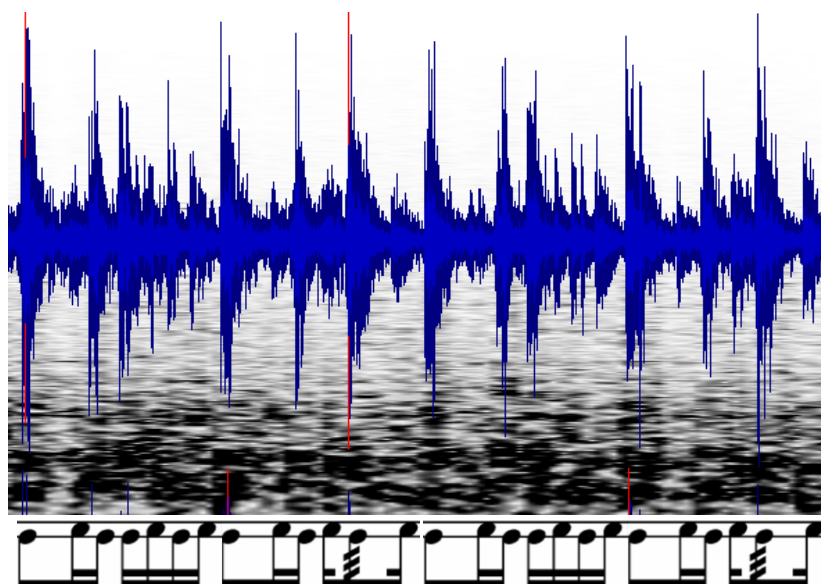


Figura 63. Dois ciclos da batida de caixa tocados pelo respectivo naípe da bateria da Nenê de Vila Matilde.

A imagem do naípe de caixa matildense traz uma dimensão da alta densidade sonora formada por dezenas de ritmistas tocando simultaneamente. As variadas formas de tocar entram em consonância: a sonoridade de um naípe (e da bateria toda) torna-se *envolvente*, integrando as variadas personalidades das batidas, cada uma com suas micro variações. É um processo dinâmico em que o caráter envolvente do ritmo, com seus pontos de ataque encorpados, se constitui pela própria interpretação de cada ritmista.

Ferreira (2013) entende que as micro variações de uma levada são "estratégias pelas quais um músico ou grupo exibem socialmente seu estilo *pessoal e coletivo*" (p.249, grifo meu), que induzem à tensão, ambivalência e flexibilidade dos padrões interpretados durante a performance. Ou seja, estas pequenas variações entre cada batida resultam de um processo dinâmico, da articulação entre as dimensões individual e coletiva do fazer musical. As personalidades das batidas adquirem suas características pela interação do "estilo pessoal" do ritmista com a sonoridade do conjunto: o "estilo coletivo". Em outras palavras, as personalidades de cada batida integram-se dinamicamente e formam o som do conjunto, a batucada adquire um caráter envolvente ao integrar cada interpretação musical individual em um ritmo coletivo consonante.

Ao levar em conta a prática da bateria completa - com todos os naipes tocando ao mesmo tempo - este processo torna-se ainda mais dinâmico e potente. A integração das personalidades de cada batida se afeta pelos variados movimentos da engrenagem rítmica da batucada. As marcações dos surdos de primeira e de segunda apoiando com seu alicerce rítmico constante, o fluxo condutor das levadas carreteiras e o tensionamento das batidas de base, atuam no sentido de flexibilizar e, conseqüentemente, acomodar as interpretações individuais na engrenagem coletiva da batucada. Ou seja, a engrenagem rítmica mostra-se determinante para uma integração das personalidades das batidas ao conjunto, seus movimentos fazem parte do aspecto envolvente do fazer musical coletivo e permitem o engajamento acústico-mocional dos ritmistas durante a prática.

Nesse sentido, é possível identificar um fenômeno que chamo de *integração participativa*¹⁰², característico do fazer musical da batucada. Isto é, a participação dos ritmistas na prática coletiva permite a integração das pequenas variações rítmicas advindas da personalidade interpretativa de cada um. Depoimentos de ritmistas indicam este processo de integração das dimensões individual e coletiva durante a prática; segundo Betão: “é um fazer mais ligado a um envolvimento, a você compor uma engrenagem” (entrevista concedida ao autor). Portanto, o que permite a consonância de diversas batidas com variadas personalidades é o caráter envolvente do som coletivo, com seus pontos de ataque estendidos integrados pela engrenagem rítmica da batucada.

Entretanto, há uma margem - um limite - para uma conjugação consonante entre diferentes batidas, seja em um naipe ou no conjunto da bateria. Esse limite pode ser percebido com maior ou menor rigor, de acordo com o referencial do ouvinte. Um ritmo que para alguém soa entrosado, para outra pessoa pode parecer “atravessado”, termo utilizado para designar um conjunto rítmico em que as partes não estejam bem articuladas entre si.

Numa análise sistemática, o limite aceitável de uma interpretação individual integrada ao conjunto pode ser percebido através das margens das ondas encorpadas do exemplo anterior. Se os golpes não estão “dentro” de cada onda encorpada, se uma batida não está envolvida pelo som coletivo, está “atravessada”, ou seja, atravessou o limite da consonância e entrosamento coletivo, adquirindo um aspecto ruidoso negativo¹⁰³. No entanto, o reconhecimento de uma “boa batucada”, isto é, de um ritmo harmonioso, exige o estabelecimento de um referencial estético condizente com este tipo

¹⁰² para descrever aspectos da batucada acredito que este conceito é mais coerente do que “discrepâncias participatórias”, sugerido por Charles Keil.

¹⁰³ Mais a frente a questão da sonoridade ruidosa será retomada (na sessão “Utopia da Batucada”).

de manifestação musical. Identificar e possivelmente corrigir “atravessadas” é uma função primordial do mestre da bateria e seus diretores, que utilizam-se de referenciais constituídos através da experiência prática.

Um adjetivo usado para referir-se a uma batucada bem executada é “compacto”: o ritmo está compacto quando as batidas estão bem encaixadas. Ou seja, mesmo com certa flexibilidade dos padrões, o ritmo coletivo depende de uma constante articulação entre as batidas afim de manter uma coesão rítmica, um entrosamento e consonância entre as partes que formam o conjunto. Mestre Markão, da Nenê de Vila Matilde, comenta sobre o desafio de lidar com a diferença dos ritmistas, o que afeta diretamente o ritmo da batucada: “são duzentas pessoas diferentes, com pensamentos diferentes, sentimentos diferentes (...) a percepção da bateria que eu tenho não vai ser igual a das outras pessoas. (...) Cada um [ritmista] tem seu balanço, seu suingue” (entrevista concedida ao autor em 09/01/2017).

É notável, nesse sentido, como a escuta de diferentes regiões da bateria pode variar em uma mesma performance. Dentro de um grupo numeroso, como a Bateria de Bamba, a posição de um ritmista em diferentes regiões da bateria - frente, fundo, meio etc. - trará uma percepção peculiar. Após inúmeros ensaios na Vila Matilde, eu e alguns colegas ritmistas conversávamos e comparávamos as percepções individuais da batucada. Embora em algumas ocasiões tivéssemos a mesma impressão geral sobre a performance - mais ou menos entrosada, com um andamento “acelerado” ou “cadenciado” - era comum comentários diversos sobre a batucada em um mesmo ensaio: “onde eu estava o ritmo estava legal”, ou “lá no fundão estava embolado”, “na frente estava o maior balanço”, “no meio estava bagunçado” etc. Ou seja, a percepção do entrosamento deriva da escuta do entorno de cada ritmista, da execução dos pares ao redor.

Na Bateria Alcalina, quando atuo como mestre, mantenho uma atenção à dimensão individual da interpretação de cada ritmista e à dimensão coletiva da batucada. Trata-se de uma percepção que engendra estes dois focos simultâneos, que podem se expandir para dezenas de focos. Quando há mais de cinquenta ritmistas tocando juntos, minha percepção auditiva deve aferir tanto a dimensão coletiva, quanto cada batida tocada individualmente, com suas personalidades variadas. Nesse sentido, mais do que uma percepção auditiva, observo os *movimentos dos ritmistas*: a visão dos corpos tocando se tornam referências fundamentais para o “controle” da harmonia coletiva da batucada. O controle, neste caso, é parcial, já que durante a prática a minha margem de

ação para corrigir batidas atravessadas é limitado. De fato, o fazer musical coletivo na batucada possui um aspecto autorregulatório.

Ferreira (idem) considera a autorregulação como um elemento básico da prática coletiva do candombe uruguaio, um tipo de batucada. Concordo com o autor, que explica a autorregulação como uma "dimensão relevante do processo da performance e da tecnologia musical" (p.241). Guardadas as devidas proporções na comparação entre a batucada de samba e o candombe afro-uruguaio¹⁰⁴, é notável como em ambas as manifestações a prática coletiva e seu aspecto autorregulador cria um tipo de força integradora - envolvente -, possibilitando a consonância entre variadas interpretações individuais (pessoais) de uma levada padrão. Esta autorregulação se apoia tanto na sonoridade, quanto na movimentação corporal dos participantes.

Em 2016, durante um ensaio de rua da Bateria de Bamba, mestre Markão e seus diretores deixaram os ritmistas tocando sem seu comando, isto é, sua regência. A bateria havia cometido um erro grave na execução do samba enredo devido à desatenção de alguns ritmistas. Como "castigo", Markão e sua diretoria deixaram a bateria subir a rua da quadra tocando "por conta própria". Foi interessante notar como a batucada se manteve entrosada e não houve qualquer erro ou deslize por parte dos ritmistas. Claro que todos mantiveram um alto grau de concentração, já que a situação era inusitada e os diretores estavam observando a performance do grupo. Além disso, a maioria dos ritmistas sabia tocar o arranjo do samba enredo que estava sendo ensaiado, o que facilitou a performance sem regência. Entretanto, foi notável como a ausência do mestre e diretores à frente e no meio da bateria não teve consequência negativa sobre o entrosamento coletivo e consonância do ritmo. Os ritmistas tocaram tendo uns aos outros como referência, dentro de uma prática autorregulada. Embora não contassem com os gestos da regência do mestre e diretores, contavam com a observação da movimentação dos colegas ao redor, com múltiplas referências durante a performance.

Em suma, as personalidades das batidas sintonizam-se entre si e com o conjunto devido ao caráter envolvente da sonoridade da bateria, através de processos autorregulados, guiados pela potente engrenagem rítmica que integra as diferentes dimensões individuais à dimensão coletiva do fazer musical. A percepção das nuances de cada interpretação depende do referencial de quem observa/escuta, levando em conta a

¹⁰⁴ o candombe costuma ser tocado por grupos (*cuerdas*) formado por dezenas de percussionistas. Normalmente o conjunto acelera propositalmente o andamento durante a prática musical, sem uma regência visual como a que existe em uma bateria de samba - com o mestre e seus diretores. Assim, a autorregulação e sintonização entre os praticantes de candombe é mais complexa.

experiência com a prática coletiva, a posição dentro de uma bateria e a movimentação corporal dos ritmistas - tema da próxima sessão.

2.5 O ritmo no corpo

The body can say what cannot be spoken (BROWNING, 1995, p.09).

Após apontar e demonstrar o funcionamento da estrutura elementar do samba, a engrenagem rítmica da batucada, os comportamentos musicais e as personalidades das batidas conjugadas e envolvidas pela sonoridade do conjunto, neste trecho do trabalho realizo análises mais diretas da relação dos movimentos corporais com a prática musical. Como vem sendo explicado, o corpo tem um papel central na experiência da batucada, mediando a relação entre os ritmistas e as levadas tocadas nos instrumentos. Uma observação atenta e minuciosa dos padrões acústico-mocionais (PINTO, 2001) revela como o ritmo se origina nas sequências de movimentos utilizados para tocar durante a performance de uma bateria.

As suspensões e apoios rítmicos, bem como o fluxo de movimentos do comportamento de condução, apontados na estrutura elementar do samba, têm um impacto direto na movimentação da estrutura física do ritmista durante sua prática. A força atrativa da marcação, o tensionamento rítmico das levadas de base e a fluidez da movimentação contínua das batidas carreiras *reverberam* na estrutura física, isto é, se refletem na própria gestualidade do *performer*. Assim, o corpo se torna uma espécie de espaço mediador da dimensão acústica e mocional da prática musical na batucada, e a corporeidade do intérprete evidencia aspectos inerentes do ritmo - sua estrutura e seus movimentos.

A estrutura física

Graziela Rodrigues (2003, p.43), a partir de pesquisas de campo de diversas manifestações culturais brasileiras, explica que a “estrutura física” nas danças do Brasil permite entender como as várias categorias de movimentos expressivos se organizam no corpo durante uma performance. A autora empreende análises das partes superiores e inferiores dessa estrutura, apontando um “cruzamento de energia - a relação do lado direito superior com o lado esquerdo inferior e vice-versa - [que] fortalece o centro do

corpo, promovendo um alto grau de equilíbrio e um sentido de unidade (participação global do corpo no movimento)” (idem, p.44). Ou seja, a estrutura física pode ser compreendida durante a ação performática através da inter-relação entre diferentes movimentos, dentro de um fluxo, que dá unidade ao corpo e permite a apreensão dos sentidos simbólicos de suas ações.

Reforçamos a ideia de que essa estrutura [física] estará mais explicitada na medida em que o indivíduo estiver integrado às manifestações rituais. Os sentidos através dos quais a pessoa interliga-se ao sagrado, a impulsionam para reagir simbolicamente. Percebemos que a qualidade da estrutura física possibilita o recebimento do campo simbólico, bem como a sensibilidade da apreensão dos símbolos faz com que o corpo chegue a ganhar essa estrutura (idem, p.43).

A estrutura física do ritmista, bem como do mestre e diretores de bateria, mostram suas qualidades de forma evidente durante a performance da bateria, que configura um tipo de "momento ritual". Este, se constitui pelo encontro dos integrantes da bateria para realizar uma performance, em diferentes contextos. Wulf (2013, p.89) explica que pode-se pensar nos rituais como “as ações nas quais as encenações e performances do corpo humano desempenham um papel central”¹⁰⁵. Os movimentos envolvidos na ação de batucar refletem diversos aspectos simultaneamente, impulsionando o corpo a se mover durante ensaios, desfiles e apresentações - transitando pelas dimensões simbólicas do sagrado, lúdico e espetacular.

Os gestos que eu utilizo para tocar cada instrumento fazem parte de uma movimentação característica observada em diversos ritmistas, mestres e diretores de bateria com os quais convivo. Assim, embora as análises a seguir partam da observação do meu próprio corpo, minha estrutura física apresenta uma gestualidade apreendida durante a interação com outros atores envolvidos na prática da batucada. Através de um processo de imersão em campo, trago uma "experiência do olhar associada ao fazer", que permite a apreensão das "configurações e significados do corpo" (RODRIGUES, op. cit.). Sobremaneira, minha leitura da estrutura física está focada na prática musical e não no domínio da dança (como nas pesquisas de Graziela Rodrigues).

A observação dos gestos utilizados para tocar as levadas dos instrumentos aponta um envolvimento global do corpo na ação de tocar. Ou seja, existem relações mais diretas de alguns gestos com aspectos sonoros, mas em geral o corpo todo se movimenta

¹⁰⁵ O autor explica o amplo “espectro das ações rituais”, que compreende “as liturgias, cerimônias, celebrações, ritualizações e convenções, os rituais religiosos, ritos transitórios de passagem em ocasiões como o casamento, nascimento e morte até os rituais cotidianos de interação” (idem).

durante a performance. Então, a reverberação do ritmo na estrutura física tem um impacto global no fazer musical individual e coletivo.

Reverberações corporais do ritmo

As figuras utilizadas nas análises a seguir foram obtidas através de gravações realizadas em estúdio de *Motion Capture*¹⁰⁶ e mostram os principais pontos da estrutura física do meu corpo interligados por linhas. Os pontos verdes são marcas em pontos estratégicos do corpo, que facilitam a visualização das matrizes de movimentos e evidenciam as relações entre cada parte da estrutura física durante a ação de tocar. Os pontos de cor roxa são os instrumentos e baquetas. As linhas vermelhas indicam a parte superior do corpo e as amarelas as inferiores. Toquei cada instrumento de uma bateria utilizando uma gravação da Bateria Alcalina com a qual tinha grande familiaridade, e procurei me mover considerando um contexto real da batucada. Ou seja, mesmo estando em um estúdio, movimenteiei meu corpo dentro de um fluxo característico da minha vivência em incontáveis situações, trazendo para minha estrutura física os sentidos simbólicos de uma performance real, do "momento ritual" da batucada.

Através da análise das imagens e do som, aponto como o ritmo da batucada em uma dimensão acústica reverbera na estrutura física do corpo durante a ação de tocar, isto é, em uma dimensão mocional. As imagens utilizadas apresentam parcialmente estas relações, observadas de maneira efetiva através do material audiovisual de onde extraí as figuras utilizadas como exemplos. As explicações do texto buscam traduzir as observações feitas nas gravações audiovisuais, e as imagens da estrutura física e seus movimentos são ilustrativas, apresentam um modelo aproximado¹⁰⁷.

Com as análises que empreendo a seguir, mais do que medir matematicamente a amplitude dos gestos e sua relação objetiva com cada padrão rítmico musical, busco apreender a corporeidade de forma ampla. Embora certos pontos de conexão mais concretos entre a dimensão acústica e mocional possam ser apontados através de alguns

¹⁰⁶ *FourMS Studio*, no Departamento de Musicologia da Universidade de Oslo. Mais informações na sessão de metodologia.

¹⁰⁷ Conforme apontado na sessão de Metodologia (p.30), um vídeo com animações das gravações de *motion Capture* que realizei pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=SelipGTaiok>

exemplos, na performance da batucada a estrutura física *reverbera* aspectos musicais de forma fluida e flexível.

Durante a prática musical, há uma relação direta dos *beats* da batucada com a movimentação dos pés, que alternadamente *marcam* os tempos do ciclo da levada que está sendo tocada. As pisadas se tornam pontos de apoio fundamentais, que dão suporte para a movimentação de toda a estrutura física. Ou seja, assim como no ritmo do samba a marcação grave atua como o principal pivô da estrutura rítmica, a movimentação corporal do ritmista tem seu principal ponto de referência nos pés em movimento constante de “marcar os tempos”.

De forma geral, as levadas graves atuam como forças atrativas no sentido descendente, como pontos de apoio gravitacional. Em sentido oposto, as levadas de base exercem uma atração em direções ascendentes, criando um cruzamento de energia entre as partes inferiores e superiores da estrutura física. Neste cruzamento, o corpo apresenta uma reverberação fluida, dentro de um fluxo constante de gestos para cima e para baixo, para frente e para trás, em diagonais. As levadas carreteiras, assim como na dimensão acústica, conduzem os movimentos da estrutura física, suscitando uma fluidez na movimentação corporal. Por um lado, há os movimentos derivados da mecânica para execução de cada instrumento; por outro, o corpo reverbera todo o dinamismo das relações entre as diversas levadas conjugadas, articuladas dentro da engrenagem rítmica da batucada e sua sonoridade envolvente.

As pisadas de marcação dos pés articulam os joelhos, que por sua vez ativam o quadril. O tronco se afeta pelos movimentos da parte inferior do corpo, mas também reverbera a movimentação dos ombros e braços, envolvidos diretamente na ação de tirar (produzir) o som dos instrumentos. Estes movimentos da parte superior mantêm uma relação direta com a marcação dos pés, que constantemente atrai a estrutura física em direção ao solo. A cabeça se move guiada pelo olhar, que alterna o foco no próprio instrumento e no espaço ao redor.

As execução das levadas do surdo de primeira e surdo de segunda mostram uma relação mais objetiva entre a marcação dos pés e a marcação rítmica (como apontado anteriormente).

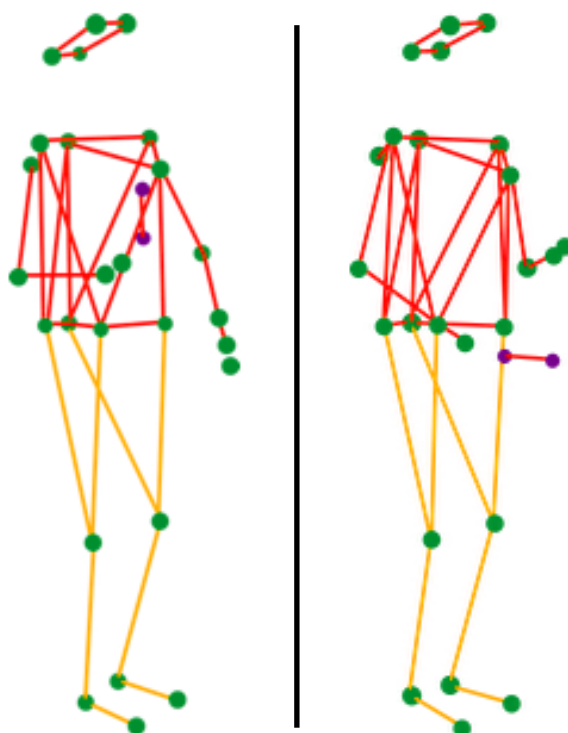


Figura 64. Estrutura física tocando surdo de primeira e surdo de segunda.

Assim como os pés se movem alternadamente marcando os tempos, os braços se alternam em movimentos de suspensão e apoio em direção à pele do surdo, uma vez com a baqueta percutindo a membrana do instrumento, outra vez com a mão abafando-a. Enquanto a baqueta golpeia a pele do surdo de primeira, a mão atinge a pele do surdo de segunda, e vice-versa. Entre cada golpe na pele, mãos e braços realizam um movimento fluido e contínuo, mantendo um fluxo mocional para cima e para baixo. Da mesma forma, entre cada pisada no solo, os joelhos se flexionam, deslocando os pés ascendente e descendemente. Ou seja, os movimentos possuem uma forma, uma trajetória entre cada toque na pele do instrumento (mãos e braços) e no solo (pés). Haugen (2016) explica como o fenômeno acústico compreende o gesto do intérprete, através do conceito de "*meter as shape*" ("métrica como forma", em tradução livre), isto é, o ritmo constitui uma forma espacial através da gestualidade do *performer*. Na execução das levadas dos

surdos de marcação, membros superiores e inferiores do corpo apresentam uma relação direta: enquanto uma mão está golpeando a pele, um pé está pisando o solo, e vice-versa.

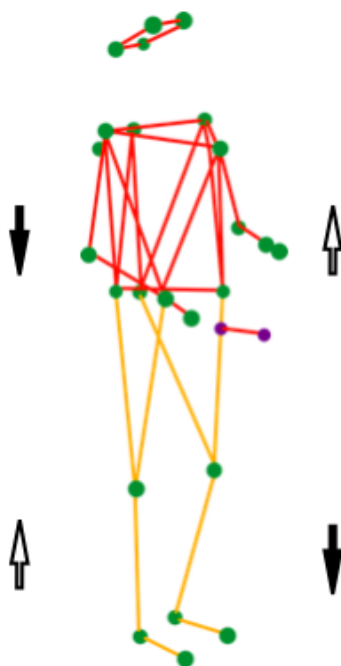


Figura 65. Movimentação dos pés e mãos tocando surdo de primeira e surdo de segunda.

A imagem ilustra o cruzamento de energia entre parte superior e inferior do corpo, com a alternância de movimentos ascendentes e descendentes dos membros. As direções para cima e para baixo se organizam de forma cruzada, combinando apoio e suspensão, com a força atrativa da marcação atuando de forma global sobre a estrutura física e rítmica. Entre cada ponto de apoio e suspensão evidentes da marcação - na dimensão acústica e mocional -, cria-se um tempo-espço em que se articulam as demais levadas.

A levada de base da caixa se articula entre estes pontos de apoio da marcação, estabelecendo relações com a pulsação rítmica e criando um fluxo de movimentos corporais.

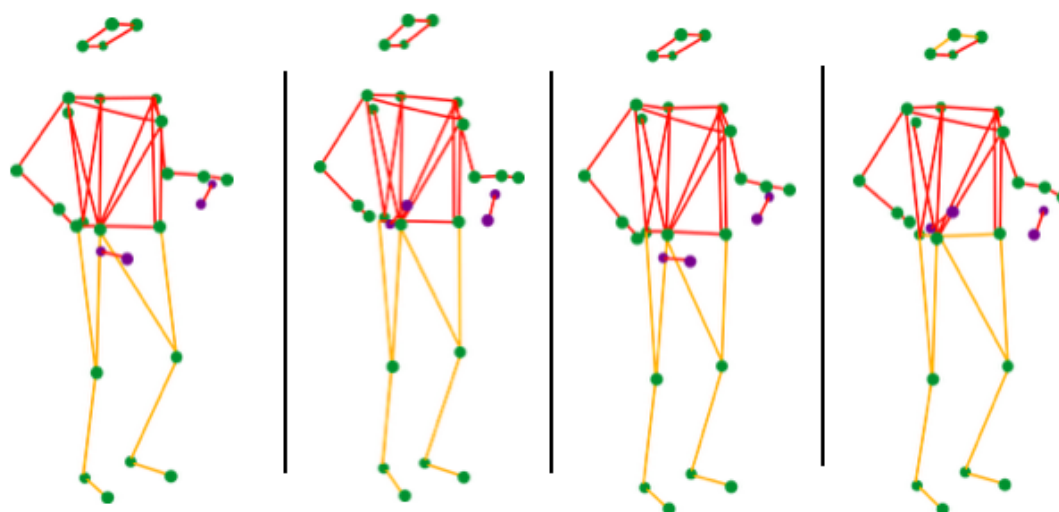


Figura 66. Estrutura física tocando caixa.

Os pés se movem seguindo a marcação, enquanto os braços se movimentam alternadamente para golpear a pele. Os movimentos ascendentes das mãos e baquetas acompanham os movimentos de flexão dos joelhos e suspensão dos pés. Os sons da batida de caixa alternam pontos de apoio concomitantes à marcação dos surdos e pontos suspensos em relação ao *beat*, ocupando dinamicamente o tempo-espço “entre” cada pivô grave.

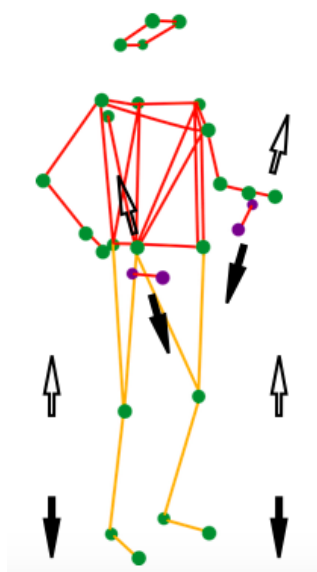


Figura 67. Movimentação da estrutura física na levada de caixa.

Ocorrem diversos cruzamentos de energia entre a parte inferior e superior do corpo, bem como entre o lado esquerdo e direito. A execução da levada de caixa gera uma alta movimentação corporal: a estrutura física reverbera estes cruzamentos, as relações de apoio e suspensão rítmica características da interação entre as levadas de marcação e base. Os movimentos das mãos movendo as baquetas articulam os cotovelos, que ativam os ombros, reverberando no tronco. A cintura articula as partes superiores e inferiores do corpo, que se move globalmente dentro de um fluxo acústico mocional.

A ação de tocar surdo de terceira, por um lado, reverbera na estrutura física de forma semelhante à execução da caixa, refletindo a estreita relação entre as batidas destes instrumentos, que formam uma *base* da estrutura rítmica do samba. Por outro lado, os gestos utilizados para tocar surdo de terceira partem do mesmo princípio utilizado nas levadas dos surdos de primeira e segunda: a mão direita manipulando uma baqueta com ponta de feltro e a mão esquerda tocando diretamente na pele. Assim, a movimentação para tocar surdo de terceira reverbera os comportamentos musicais de marcação e base de forma dinâmica.

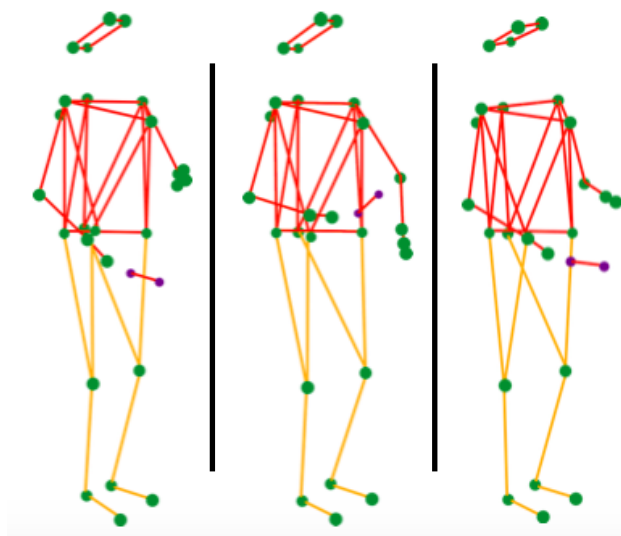


Figura 68. Estrutura física tocando surdo de terceira.

Como explicado anteriormente, a levada de terceira “corta” o ritmo com seu fraseado característico, que reforça os pontos de ataque do surdo de primeira e estabelece relações dinâmicas com a batida de caixa. A movimentação corporal reflete estes dois aspectos: o reforço da marcação suscita movimentos ascendentes e descendentes mais marcados, ao mesmo tempo em que o fraseado com mais notas aumenta reverberação global do corpo, “levado” pelos sons suspensos que cortam o *beat*.

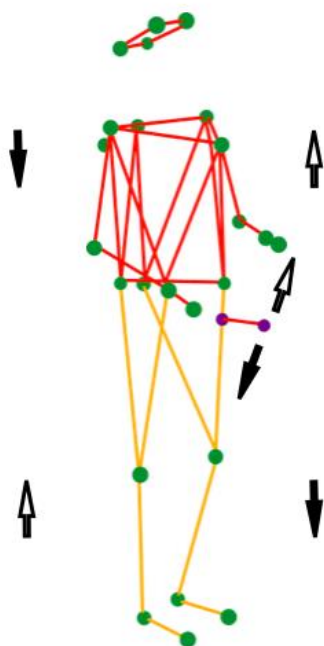


Figura 69. Movimentação da estrutura física na levada de surdo de terceira.

O fraseado de corte se desenvolve com vários movimentos alternados entre mão direita (com baqueta) e esquerda, indicados pelas flechas diagonais. Essa movimentação reverbera nos cotovelos e ombros, criando um fluxo elevado de movimentos na parte superior do corpo. A cabeça acompanha alguns toques, especialmente de variações que acentuam notas suspensas (da mesma forma procede o ombro, em alguns momentos). Ao mesmo tempo, há um caráter pendular da movimentação global da estrutura física, indicando um comportamento vinculado à marcação rítmica (indicado pelas flechas verticais). A maior parte dos golpes com a mão direita ocorrem no segundo e quarto tempo do ciclo (coincidindo com a marcação do surdo de primeira), e a mão esquerda incide sobre a pele com maior frequência no primeiro e terceiro tempo (coincidindo com o surdo de segunda). Embora o fraseado do terceira possa variar bastante, esse princípio de alternância entre lado direito e esquerdo se mantém quando a batida padrão é tocada.

A execução da levada carreteira do repinique se dá pela movimentação alternada da mão direita segurando a baqueta e da mão esquerda, ambas percutindo a pele. Com um ataque da baqueta obtém-se três sons, com rebotes sobre a membrana do

instrumento. A mão esquerda completa a batida percutindo a pele, uma vez acentuando o toque (com um tipo de “*slap*”, ou tapa) obtido com a ponta inferior dos dedos, outra vez com os dedos inteiros, produzindo um som menos estalado. Estes golpes ocorrem na quarta pulsação elementar de cada *beat*, ou seja, em ponto exatamente anterior às marcações graves do tempo (conforme ilustrado na sessão “malemolência das batidas carreteiras”). Enquanto a mão direita com a baqueta percute a pele concomitantemente às marcações, a esquerda toca em ponto suspenso, anterior ao *beat*. A movimentação das mãos seguem um ritmo alternado, porém não regular, formando o padrão [x..x x..x x..x x..x] com mão direita e esquerda.

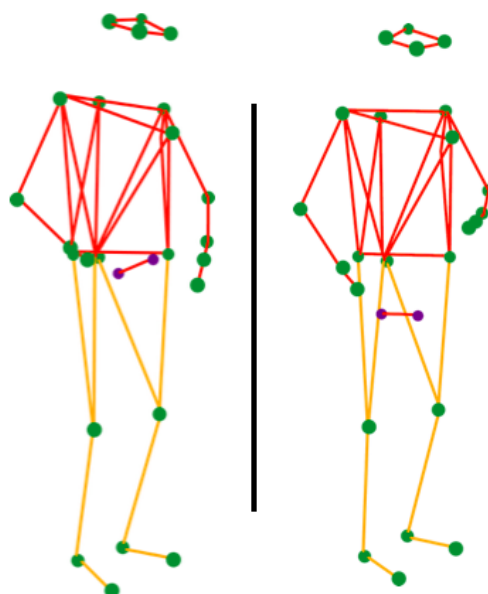


Figura 70. Estrutura física tocando repinique com levada carreteira.

Nas imagens é notável a cabeça virada para baixo, com o olhar direcionado à pele do instrumento. Este tipo de movimentação é muito comum em diversos ritmistas que tocam repinique e faz com que os ombros apresentem uma postura mais curvada para a frente. Os pés tendem a manter a marcação dos tempos, embora a posição do repinique

em relação ao corpo dificulte a movimentação constante dos membros inferiores. O instrumento fica pendurado no ombro por um talabarte e recostado sobre a coxa. Por ser uma peça menor (se comparada aos surdos, que ficam posicionados de forma similar), a movimentação das pernas em função da marcação nos pés faz o repinique se mover. Na minha forma de tocar, essa movimentação às vezes atrapalha a execução do instrumento, que exige um grande controle da baqueta para percutir a pele no local ideal e produzir os rebotes necessários para formar a levada carreteira complementada com a mão esquerda. Esta percepção é bastante pessoal, mas os ritmistas que tocam repinique muitas vezes apresentam uma menor movimentação de marcação com os pés.

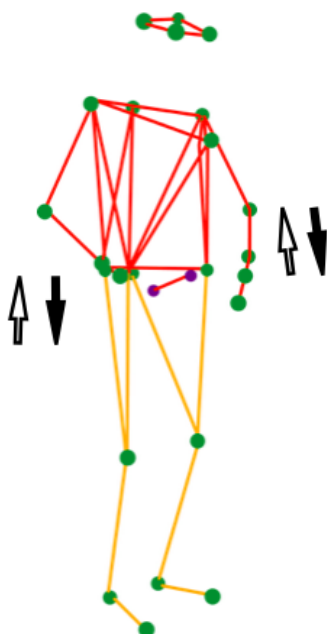


Figura 71. Movimento da estrutura física na levada carreteira de repinique.

Os gestos da execução do repinique possuem um caráter mais incisivo, isto é, com movimentos dos braços mais rápidos e “duros”, em certa medida “agressivos”. A obtenção dos rebotes da baqueta exige a permanência da mão direita perto da pele após cada golpe, o que cria um gesto mais acentuado e incisivo (flechas verticais da imagem);

a mão esquerda se move com mais fluidez, mas também golpeia a pele de forma firme e enérgica (flechas diagonais da imagem). Essa sequência de movimentos determina a organização micro-rítmica da levada carreteira do repinique (conforme ilustrado na sessão anterior). Os três primeiros sons são produzidos pelo ataque e rebote da baqueta, a cada rebote, a baqueta tende a subir menos e a terceira nota tem menor duração. Além disso, o quarto golpe da sequência advém de um ataque incisivo da mão esquerda, levemente “antecipado”. A maior distância entre este golpe e o próximo, novamente com a baqueta, se deve também ao movimento mais amplo que a mão direita executa para levantar a baqueta e impulsioná-la em direção a pele de forma a obter os rebotes necessários. Esse golpe antecipado faz parte do movimento de tensionamento rítmico característico das notas suspensas de certas levadas, como apontado anteriormente.

Outro aspectos corporal interessante da execução do repinique, é a inclinação do corpo para trás em alguns momentos, especialmente durante a execução de variações que rompem o fluxo da levada carreteira.

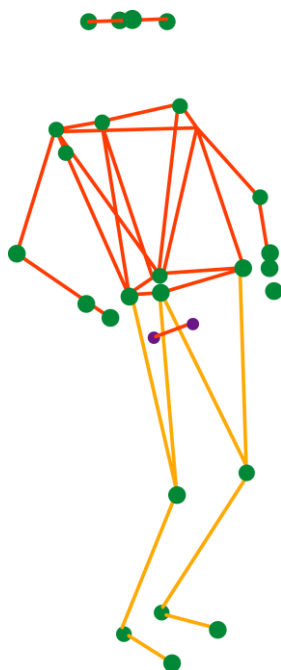


Figura 72. Inclinação do corpo ao tocar variações no repinique.

Essa inclinação deixa a pele do instrumento mais elevada, enfatizando as variações que estão sendo tocadas, dando-lhes um caráter espetacular (no sentido de reforçar corporalmente uma frase musical). A inclinação do corpo para trás posiciona a pele mais próxima de um ângulo de 90 graus em relação ao solo, facilitando uma execução ágil de variações formadas por muitas notas, bem como o toque com a baqueta na pele e no aro ao mesmo tempo, produzindo um som bastante "estalado"¹⁰⁸. Nestes momentos em que o corpo se reclina para trás, a movimentação pendular dos pés cessa completamente e toda a energia corporal se direciona para os ataques na pele do repinique. Eu compreendo este movimento como uma reverberação corporal das variações com eminente caráter de tensionamento, quando toca-se frases com quiálteras (especialmente de sextina) e acentos proeminentes nas pulsações elementares suspensas (sincopadas). Ou seja, a execução de um fraseado que tensiona a estrutura rítmica se reflete em um movimento corporal análogo, com a estrutura física igualmente tensionada para trás e a interrupção do movimento de marcação nos pés.

Alguns ritmistas apresentam essa inclinação para trás de forma recorrente, mesmo durante a execução da levada carreteira. Assim como ritmicamente cada batida apresenta sua personalidade na dimensão acústica, a movimentação corporal também pode variar bastante de ritmista para ritmista. Sobremaneira, esta inclinação corporal durante a levada carreteira reflete o comportamento de condução, com direções/sentidos frente-trás, que por sua vez se articulam com uma movimentação ascendente e descendente da estrutura física. Esta articulação dinâmica pode ser observada na execução das levadas de tamborim carreteiro e chocalho.

¹⁰⁸ A nomenclatura deste efeito no universo da percussão é "*rim shot*", termo que não costuma ser utilizado no universo das baterias de escola de samba.

A batida do tamborim é obtida por movimentos complementares da baqueta na mão direita e do próprio instrumento na mão esquerda.

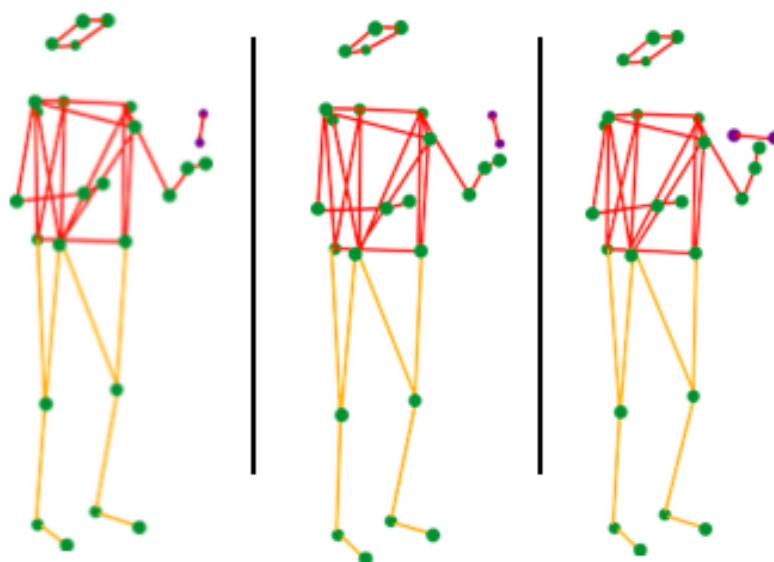


Figura 73. Estrutura física tocando tamborim com levada carreteira (tamborim virado).

O tamborim sustentado pela mão esquerda fica posicionado na altura do peito e a baqueta na mão direita fica com a ponta para cima. Assim, os movimentos para golpear a membrana do instrumento são realizados para frente (com uma tendência levemente diagonal), tomando impulso com movimentos para trás, através da movimentação do punho. Os sons da levada carreteira são produzidos pela baqueta percutindo a pele do instrumento, que é girado sobre o eixo do antebraço esquerdo. A primeira nota é obtida com a baqueta percutindo a pele voltada para direção do peito, seguida por um golpe que impulsiona o instrumento para uma virada; o terceiro golpe da baqueta se dá com a pele virada para baixo, impulsionando o tamborim para a posição inicial; a quarta nota da batida é percutida com a pele novamente voltada para o peito. Esta sequência produz as quatro pulsações elementares dentro de um *beat*, e é repetida continuamente.

A baqueta se distancia pouco da membrana, dando a sensação de estar “colada” à pele do instrumento. O segundo e terceiro golpe - que vira e desvira o tamborim, respectivamente -, são executados mais rapidamente, pela própria mecânica envolvida no ato de tocar este padrão rítmico. Essa proximidade dos dois golpes afeta a organização micro-rítmica da levada (como demonstrado na sessão anterior). A terceira nota, desvirando o tamborim, é mais curta devido à maior proximidade da baqueta e da pele; a distância entre o quarto golpe da sequência e o próximo é maior devido ao movimento mais amplo da baqueta que toca duas vezes seguidas com a pele virada para o peito, sem utilizar a rotação do tamborim sobre o eixo do braço. Esta nota com maior duração (apontada na análise micro-rítmica) gera uma sensação de tensionamento rítmico pelo seu prolongamento em ponto antecipado ao apoio da marcação.

Os pés mantêm uma marcação evidente, criando um suporte mocional para a ágil sequência de movimentos da baqueta e do instrumento na parte superior do corpo. Enquanto os pés se movem pendularmente de forma ascendente e descendente, a mão direita articula gestos para frente e para trás e a esquerda gira o tamborim complementarmente.

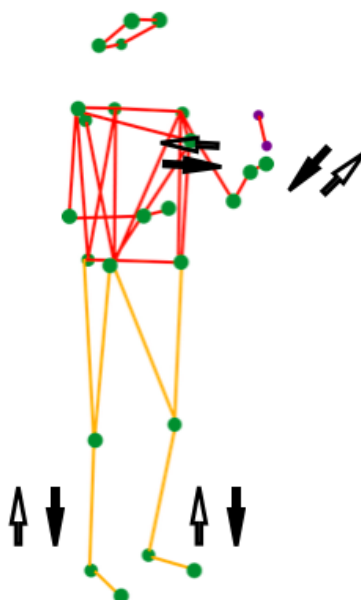


Figura 74. Movimentos da estrutura física na levada carreteira de tamborim.

A movimentação variada do corpo cria um cruzamento de energias na estrutura física, articulando parte inferior e superior, lado direito e esquerdo, de forma dinâmica. A leveza do tamborim, um instrumento pequeno e tocado com movimentos pouco expansivos (com a baqueta "colada" à pele), ativa uma ampla movimentação dos pés marcando os tempos. É muito comum os naipes leves de uma bateria manterem a marcação dos tempos com o corpo de maneira bastante evidente, "balançando" a estrutura física para um lado e para o outro. O pé direito dá um passo lateral para a direita e outro passo retornando ao meio; em seguida o pé esquerdo dá um passo para a esquerda e retorna ao centro - ambos sempre acompanhando o *beat*, marcando os tempos.

O caráter "leve" dos naipes agudos de uma bateria pode ser associada também a essa fluência na movimentação da parte inferior da estrutura física, que desloca o corpo lateralmente de forma alternada, criando certa leveza pela fluidez do movimento contínuo dos pés. Isso se deve, por um lado, pelo formato dos instrumentos, carregados somente com as mãos (sem uso de talabartes), o que permite o corpo se mover com maior desenvoltura. Por outro lado, no caso dos instrumentos que executam levadas carreteiras - tamborim e chocalho -, a movimentação mais intensa dos pés pode ser explicada pelo comportamento de condução deste tipo de padrão rítmico, com uma alta densidade sonora que cria um fluxo contínuo na reverberação da estrutura física.

A movimentação do corpo durante a execução da levada de chocalho apresenta o maior fluxo de energia dentre todos os instrumentos da batucada. Os gestos necessários para movimentar o instrumento continuamente para frente e para trás - o movimento de chacoalhar - estabelece relações dinâmicas com a marcação dos pés, reverberando de forma evidente no tronco e cintura.

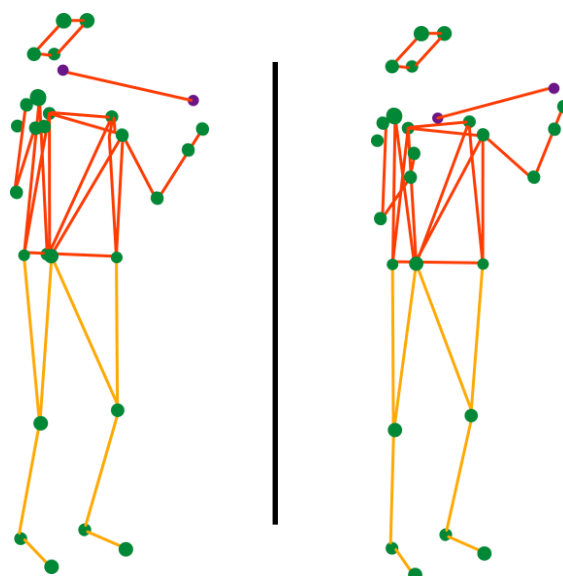


Figura 75. Estrutura física tocando chocalho.

Os braços se movimentam de forma incisiva, ativando o movimento dos punhos que impulsionam o instrumento para frente e para trás, inclinado-o uma hora para o lado direito, outra para o esquerdo. Esse movimento acompanha o caráter pendular da marcação dos pés, indicando a relação entre parte superior e inferior da estrutura física.

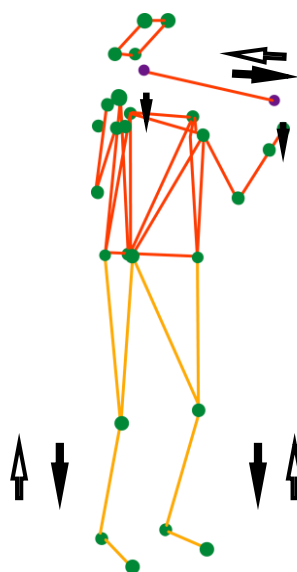


Figura 76. Movimentos da estrutura física na levada carreteira de chocalho.

O corpo apresenta um balanço vertical através da flexão dos joelhos suspendendo e apoiando cada pé, que reverbera em toda a estrutura física e pode ser sentido, ainda, na cintura e nos ombros. O primeiro impulso para frente coincide com a marcação dos pés, seguido pelo movimento de puxar o instrumento em direção ao corpo, novamente impulsioná-lo para frente e outra vez puxá-lo para trás. Esta sequência (impulso-puxada-impulso-puxada) se repete a cada *beat*, formando a levada carreteira do chocalho. A cada retomada da sequência, acompanhada da marcação dos pés, o instrumento é inclinado para um dos lados, como indicam as pequenas flechas descendentes da figura acima.

Como discutido na sessão anterior, dentro deste fluxo mocional o movimento do segundo impulso do chocalho é mais rápido/curto, aproximando a segunda e terceira nota de cada grupo de pulsações elementares, e distanciando a quarta nota da próxima (primeira da sequência seguinte). Ou seja, os movimentos apresentam velocidades diferentes, afetando a organização micro-rítmica da levada. Esta variação dos movimentos internos da levada se deve à interação dinâmica das direções ascendente-descendente com as direções frente-trás, tanto na estrutura física, como na estrutura rítmica. A força atrativa gravitacional acarreta na flexibilização do tempo-espço interno da levada, isto é, na forma como os sons se organizam à partir dos movimentos de chacoalhar o instrumento.

Já na execução do agogô de quatro bocas, a estrutura física apresenta a mesma marcação evidente nos pés, que cria uma relação de cruzamento de energias da parte inferior do corpo com a parte superior, responsável pelos gestos que golpeiam as campanas do instrumento.

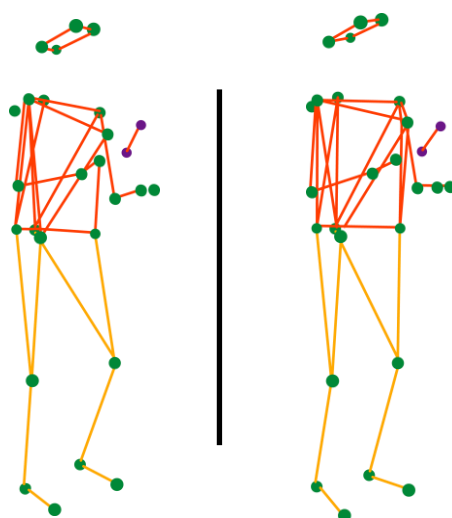


Figura 77. Estrutura física tocando agogô de quatro bocas.

O peso do instrumento faz com que o braço esquerdo se movimente pouco e a mão esquerda se ocupe de mantê-lo na posição adequada para que a baqueta na mão direita o golpeie. Dessa forma, o lado direito superior da estrutura física apresenta um maior movimento, advindo da própria mecânica de tocar o instrumento com a baqueta na mão destra.

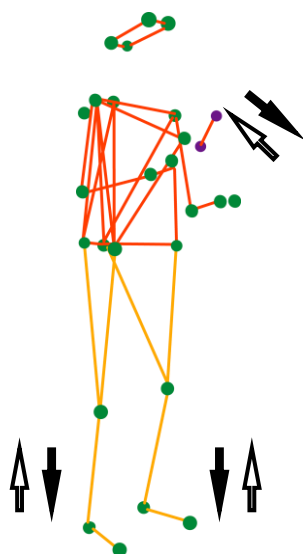


Figura 78. Movimento da estrutura física tocando levada de agogô de quatro bocas.

Os movimentos da mão direita com a baqueta alternam pontos de concomitância e suspensão em relação à marcação rítmica dos pés, estabelecendo, novamente, um cruzamento de energia entre parte superior e inferior do corpo. A baqueta se movimenta diagonalmente: toma impulso em direção ao peito e golpeia o instrumento como que atraída pela marcação constante dos membros inferiores. Nos pontos concomitantes, os ombros acentuam o movimento descendente dos pés, enfatizando corporalmente os pontos de apoio da marcação. Assim, a batida ganha fluência: dentro de uma movimentação amparada pelos apoios dos pés e gestos dos ataques suspensos, cria-se um fluxo acústico-mocional.

Após demonstrar as reverberações do ritmo na estrutura física, é possível compreender como os comportamentos musicais e os movimentos da estrutura rítmica do samba estão vinculados à ação performática do corpo. O dinamismo e flexibilidade do ritmo no plano micro-temporal, a malemolência do samba e da batucada, se constituem através da movimentação da estrutura física do ritmista. A engrenagem rítmica apontada anteriormente mobiliza o próprio corpo, criando uma *vibração corporal*, suscitando diversos movimentos e gestos durante a prática musical. Em outras palavras, o ritmo reverbera na estrutura física, criando sequências de movimentos que integram a dimensão acústica e mocional do fazer musical.

A ritmista Verô, que toca na Bateria Alcalina e na Bateria de Bamba, comenta: "é bem difícil que as pessoas que estão tocando não vibrem e pra mim isso é fantástico, muito poderoso!" (depoimento ao autor). Mestre Markão, da Nenê de Vila Matilde, comenta: "na hora que o 'coro come', você entra na bateria, 'tá' tudo sob controle, o coro comendo, você ouve os instrumentos [começa a mover o corpo enquanto fala], você ouve o balanço da bateria... não dá pra ficar parado!" (entrevista concedida ao autor em 09/01/2017). Lagrila, antigo mestre de bateria, dizia que o suingue do ritmo da Nenê "faz até aleijado dançar" (in MESTRINEL, 2009, p.121).

Alguns pesquisadores estudam este tipo de movimentação corporal durante a performance. Clayton e Will (2004) utilizam o conceito de *entrainment* para explicar os processos de engajamento corporal de músicos e audiência com o fenômeno sonoro. Segundo os autores, durante uma performance ocorre um processo de interação do corpo, que "'se afina' com o estímulo musical" - '*tuning in' to musical stimuli* (idem, p.21). Ao batucar, o corpo produz e responde aos estímulos musicais simultaneamente; então, não se trata de um simples fenômeno de "afinação" do movimento, como se a sonoridade da batucada e a

estrutura física fossem autônomas. Há um dinamismo entre produção e resposta ao estímulo musical, que tornam-se ações concatenadas.

Clarke & Davidson (1998) explicam que a compreensão do corpo na performance musical vai além da identificação de seus mecanismos sensoriais que refletem as respostas mocionais a estímulos sonoros; o papel central do corpo não seria apreendido por um “simples modelo generativo” (p.76). Portanto, as análises que realizei indicam parcialmente o envolvimento corporal com a prática musical, isto é, não é possível afirmar que todos os corpos se movem da mesma forma durante a performance da batucada. Entretanto, as matrizes mocionais apresentadas constituem uma espécie de “repertório de movimentos gestuais”, revelando “questões emergentes” da prática musical (idem, p.80). Segundo Clarke & Davidson, há uma “co-determinação” entre diferentes fatores na movimentação do músico durante a performance: demandas físicas da interface entre o corpo e o instrumento (“ergonomia da performance”), as “dinâmicas dos movimentos expressivos” e a “lógica e restrições da interpretação musical” (idem, p.88-89). Sob essa perspectiva, torna-se evidente que as características da estrutura musical e da estrutura física determinam-se mutuamente durante a prática da batucada.

Blacking (1977, p.08), em suas propostas para uma “antropologia do corpo” em estudos musicológicos, sugere a existência de um “sistema de forças ativas”¹⁰⁹ que implica em uma “consciência sensorial da ressonância e comunicação entre as partes individuais do organismo social” através do compartilhamento de “estados somáticos”. O autor aponta a importância do contexto social das práticas musicais, indicando um aspecto sensorial do engajamento corporal com a performance coletiva. Segundo Blacking, por meio da interação entre os corpos “sensações internas são transformadas em formas externas transmissíveis e visíveis” (idem, p.09). Sob esta ótica, os “estados somáticos” compartilhados permitem que um ritmista se integre ao conjunto da bateria.

Dialogando com a visão de Blacking, Csordas (1993, p.138), explica o que chama de “modos somáticos de atenção”: formas culturalmente elaboradas de atentar-se “ao” corpo e “com” o corpo, dentro de um ambiente que inclui a presença incorporada de outros¹¹⁰. Com uma abordagem fenomenológica, o autor entende que “o corpo não é um objeto a ser

¹⁰⁹ o autor dialoga com a teoria social de Durkheim: “*Durkheim's reference to a 'system of active forces' is sure more than a statement about the nature of society as a social fact which both constrains and creates behavior; it implies powers of **sensory awareness**, of **resonance** and of **communication** the individual parts of the social organism. It provides the basis of a science of society by suggesting that human being are meant to **share somatic states** and that this species-specific characteristic is necessary for the development of their cognitive processes and capacities*” (Blacking, 1977, p.8).

¹¹⁰ *Somatic modes of attention are culturally elaborated ways of attending to and with one's body in surroundings that include the embodied presence of others.*

estudado em relação à cultura, mas é o sujeito da cultura (...), a base existencial da cultura” (1990, p.102). Nesse sentido, as reverberações da batucada na estrutura física possuem uma dimensão mais ampla, que extrapola as relações objetivas dos gestos utilizados para tocar os instrumentos com a sonoridade da batucada. A reverberação corporal do ritmo permite um trânsito fluido pelas dimensões simbólicas implícitas no momento ritual da batucada: movimentos extáticos remetem à dimensão sagrada, movimentos de regozijo remetem ao lúdico e a gestualidade expansiva (exibida) remete ao espetacular. Assim, o ritmo da batucada apresenta *reverberações simbólicas* através da movimentação corporal.

Retomando o conceito de Danielsen (2006) de “*being in groove*” e considerando todas as análises empreendidas sobre a relação do ritmo e do corpo, fica mais claro o papel da corporeidade na prática da batucada, justificando a afirmação que fiz na sessão “A batucada enquanto experiência” (parte I) de que *os corpos dos ritmistas se tornam a própria batucada*. Um olhar atento à corporeidade, sob uma perspectiva fenomenológica, demonstra que *estar na batucada* pode significar *ser a batucada*. As análises empreendidas até aqui embasam essa hipótese, ao demonstrar como a estrutura rítmica e física apresentam movimentos concatenados que integram as dimensões acústica e mocional.

A reverberação da batucada no corpo pode tornar-se um aspecto envolvente através dessa integração acústica-mocional. A reverberação do ritmo na estrutura física facilita o engajamento dos indivíduos na performance: cada ritmista poderá externalizar os comportamentos musicais e os movimentos da engrenagem rítmica da batucada, cada corpo se tornará uma referência sonora e visual para a prática musical individual e coletiva. Ou seja, os ritmistas podem contar com a movimentação de seus colegas para guiar sua própria execução instrumental, utilizando sua escuta e visão de forma integrada. Tal aspecto é fundamental para os processos miméticos envolvidos na aprendizagem dentro de uma bateria (como será discutido na parte III do trabalho).

Ainda, a reverberação do ritmo no corpo se torna um elemento estético que incrementa as apresentações públicas de uma bateria, criando conexões com o público que assiste. A movimentação dos ritmistas suscita a movimentação da platéia, induzindo o movimento da dança. As marcações nos pés, o cruzamento de energia com a parte superior da estrutura física e a fluidez dos movimentos “convidam” o público a participar, e novamente o caráter envolvente e integrador da batucada se faz evidente.

Clara Nunes, na letra da canção Morena de Angola (composta por Chico Buarque em 1980), questiona: “Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela, será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela?” Ao observar e analisar a

movimentação da estrutura física do ritmista surge uma questão semelhante: será que o corpo se move para tocar os instrumentos, ou os próprios instrumentos e o envolvente ritmo musical da batucada é que fazem o corpo se mover? Eu diria que as duas possibilidades se complementam: estrutura física e estrutura rítmica reverberam uma na outra.

A estrutura física encontra-se em harmonia com a própria natureza do homem, ou seja, a busca de superar os limites de seu próprio corpo físico" (RODRIGUES, 2003, p.44).

2.6 A cadência do samba

Nesta segunda parte da tese, realizei uma série de análises e discussões tendo como eixo o *movimento do ritmo*. Mais do que a identificação de padrões estáticos, busquei apreender os movimentos dinâmicos da articulação rítmica do samba e da batucada - sua cadência. Proponho uma breve retomada dos conceitos apresentados até aqui, com caráter conclusivo deste trecho analítico.

As definições de "ritmo", em geral, apontam para sua natureza fluida, para a ideia de movimento. Os termos utilizados para designar os padrões rítmicos dos instrumentos do samba e da batucada - levada, batida, andamento, toque - trazem essa carga semântica, remetendo aos movimentos durante a prática musical, bem como à organização cíclica dos padrões. Nesse sentido, utilizei o conceito de "sequências acústico-mocionais" (Pinto, 2001) para uma observação concatenada da dimensão corporal e musical na experiência da batucada, considerando o corpo como um eixo central deste tipo de performance.

Um estudo das principais levadas do samba - a "essência" de seu vocabulário rítmico - levaram à identificação da sua *estrutura elementar* e características recorrentes, manifestadas como *comportamentos musicais*. A base do teleco-teco, a marcação grave e as levadas carreteiras (de condução) formam uma estrutura rítmica elementar com os comportamentos articulados entre si: a atração dos pivôs graves, a suspensão das levadas sincopadas e o fluxo da condução. Assim, a estrutura do samba se configura pelos movimentos de suspensão e apoio, de tensionamento e resolução rítmica oriundos da relação entre as batidas. O samba e a batucada revelam suas características musicais através dos movimentos de articulação das levadas, e não por um padrão rítmico isolado. Nesse sentido, observa-se uma flexibilidade no *tempo-espaço* da estrutura musical, ou em outras palavras, o caráter malemolente do samba, seu *balanço*.

Focando as análises na batucada das baterias da Nenê de Vila Matilde e Alcalina, demonstrei como as características e comportamentos musicais das batidas formam uma *engrenagem rítmica*, articulada pela *conjugação* dos padrões rítmicos tocados pelos naipes. Através de transcrições e visualizações sônicas de gravações realizadas em campo, os movimentos internos do ritmo da batucada foram explicados, trazendo uma visão dinâmica do fazer musical coletivo.

Ao adentrar o campo da micro-temporalidade das levadas da batucada, aponte as *personalidades das batidas*. A *malemolência das levadas carreteiras* revelaram o dinamismo do fazer musical, isto é, da flexibilidade inerente à rítmica da batucada em um plano micro-rítmico. Dialogando com outros estudos musicológicos do samba, busquei aprofundar as discussões sobre os aspectos intrínsecos deste ritmo, apontando como a performance individual se afeta pelo contexto da prática coletiva. Com o exemplo das caixas, demonstrei o caráter *envolvente* da batucada integrando as variadas personalidades de uma “mesma” batida, formando uma *sonoridade encorpada*. Sem utilizar medições matemáticas, porém com dados concretos, expliquei como as micro variações (nuances e inflexões de cada padrão rítmico) se integram através da participação dos ritmistas na ação performática, sugerindo o conceito de *integração participativa*.

Na última parte do capítulo, empreendi várias análises da estrutura física, demonstrando a *reverberação corporal do ritmo*. Da mesma forma que as batidas se conjugam e formam uma engrenagem rítmica na dimensão acústica, na dimensão mocional cada gesto do corpo faz parte de uma movimentação global da estrutura física. A marcação está presente, principalmente, na movimentação dos pés, que atua como uma referência fundamental para a execução de cada levada, trazendo para a dimensão corporal os apoios da estrutura rítmica. O pivô grave que dá suporte à estrutura musical, reverbera na parte inferior da estrutura física, criando cruzamentos de energias com a parte superior, ativando o corpo de forma global dentro de um fluxo acústico-mocional. As suspensões rítmicas das levadas de base, bem como o comportamento de condução das levadas carreteiras, reverberam na estrutura física como forças que integram os gestos e os sons envolvidos na ação de tocar. Tal fenômeno pode ser interpretado como uma reverberação corporal das dimensões simbólicas do sagrado-lúdico-espetacular.

Dessa forma, a flexibilidade no tempo-espço da batucada pode ser verificada tanto na dimensão acústica, como mocional. A personalidade de uma batida, com suas nuances micro-rítmicas, se define pela forma como o corpo se movimenta para tocar: marcando e apoiando, cortando e tensionando, conduzindo e permeando a estrutura física e musical de forma integrada. Portanto, a movimentação corporal determina aspectos da micro-temporalidade das batidas, não de maneira exata, mas através das *reverberações corporais do ritmo*.

Em suma, as levadas e batidas constituem uma estrutura rítmica elementar do samba, com comportamentos que permitem uma conjugação dos padrões através de seus movimentos articulados. Tais processos derivam da própria ação de tocar, de uma

relação dinâmica entre a estrutura física e a estrutura rítmica. A partir disso, definem-se diferentes personalidades das batidas, que podem ser integradas no conjunto de forma harmoniosa dentro de dinâmicas autorreguladas, integradas pela engrenagem rítmica. Os detalhes micro-rítmicos respondem ao um fluxo de energia criado através das sequências acústico-mocionais da interpretação de cada levada. Assim, a batucada mostra suas características inerentes e elementos tácitos, seus sons e movimentos articulados e integrados através da própria experiência do fazer musical coletivo. Em outras palavras, a batucada mostra seu balanço e sua *cadência*.

Após todas as análises empreendidas até aqui, o conceito de balanço musical pode ser melhor compreendido. No estudo da estrutura elementar do samba aponte os movimentos conjugados da marcação, base e condução como um fator determinante para criar um balanço (malemolência) na estrutura rítmica. Na engrenagem da batucada o balanço mostrou-se como um aspecto inerente à conjugação das batidas através de movimentos dinâmicos de articulação entre os naipes da bateria. As personalidades das batidas também tornam-se consonantes pelos movimentos de entrosamento entre as levadas, em última instância pelo balanço do ritmo. No plano micro-temporal, o balanço pôde ser verificado na flexibilização das notas de uma batida, que apresentam um caráter malemolente. Durante a prática musical, o ritmista tem como principal apoio do corpo a movimentação contínua dos pés, que gera um balanço corporal na estrutura física. Ou seja, o conceito de balanço perpassa diversos aspectos do fazer musical da batucada e pode ser compreendido de forma mais efetiva considerando a dimensão micro-temporal e corporal do fenômeno musical.

O balanço, ou suingue, pode ser interpretado como uma sensação corporal das relações dinâmicas de articulação entre os sons de uma batida. O balanço musical *vem* do movimento do corpo, *está* no movimento do corpo e *induz* o movimento do corpo. Os movimentos utilizados para tocar criam balanço, que pode ser percebido na estrutura física e permite o engajamento corporal das pessoas com o fenômeno musical, seja ouvindo, tocando ou dançando.

O balanço faz parte da personalidade de cada levada, da forma como cada pessoa interpreta um padrão rítmico. Esta forma inclui os gestos utilizados para tocar o instrumento, que engendram densidade, timbre e intensidade dentro de um fluxo de movimentos articulados entre a estrutura física e a estrutura rítmica. Na medida em que os sons estabelecem relações entre si de forma fluida - com um equilíbrio entre

suspensão e apoio, tensão e relaxamento rítmicos, reverberando na estrutura física -, é possível reconhecer um ritmo balançado.

Entretanto, não existe “o balanço”, ou “o suingue”; existem diferentes relações entre os sons, que serão percebidas de maneiras variadas por cada pessoa. Medições matemáticas exatas não podem determinar o quão suingado se toca e o referencial cultural é crucial para o reconhecimento de uma batida balançada. Ou seja, a percepção do balanço depende do conhecimento de um repertório amplo dentro de determinado universo musical e cultural. Além disso, o referencial estético do ouvinte precisa estar adequado ao contexto em que uma música é tocada e escutada. Um ritmista (ou qualquer outro tipo de instrumentista), um ouvinte, ou um dançarino, poderão ter percepções completamente diferentes de uma mesma música, tanto pelo treino de sua escuta, isto é, a quantidade de experiência acumulada com determinada “linguagem musical”, quanto pelo contexto em que a música é tocada, ouvida ou dançada.

Mais do que configurar uma “linguagem musical”, a batucada apresenta um “sotaque musical”, constituído por um vocabulário rítmico, pelas conjugações e personalidades das batidas com seus comportamentos, sonoridade e expressividade características, bem como pela afinação dos instrumentos e andamento. Assim, o sotaque musical é parte da identidade de uma batucada e o balanço, um de seus aspectos.

Balanço e suingue - sinônimos - no contexto da batucada podem ser “traduzidos” como a *cadência do samba*¹¹¹. A cadência está ligada a um conjunto de fatores: a afinação dos instrumentos, o equilíbrio na quantidade de peças nos naipes de uma bateria, o andamento da batucada e a conjugação entre das batidas, isto é o entrosamento entre as levadas. Marcelo Sudoh, ritmista e pesquisador de baterias de escola de samba, afirma que “uma bateria pode ser considerada cadenciada quando todos os seus instrumentos estão tocando em harmonia” (in FARIAS, 2010, p.113). Assim, o conceito de cadência sintetiza e congrega os diversos aspectos concatenados na prática da batucada analisados neste capítulo. Ou seja, o movimento do ritmo é a própria cadência da batucada.

¹¹¹ na teoria musical a palavra cadência pode ser referir ao movimento conclusivo de uma frase melódica, ou a uma sequência encadeada de acordes. Na batucada, entretanto, seu uso remete ao movimento do ritmo.

Breque 2

São Paulo, Polo Cultural Anhembi, Passarela Adoniran Barbosa, 13 de fevereiro de 2015

O caminhão da bateria está parado em frente ao pavilhão do Anhembi. Os ritmistas já vestem a parte de baixo de suas fantasias, carregam chapéu e costeiro em sacos plásticos pretos. Os instrumentos estão organizados no chão, posicionados na formação da bateria. Há grande circulação de componentes da escola pelo local. As baianas estão posicionadas ao lado da bateria; embora neste momento não haja grande contato entre essas duas alas, a aproximação física delas não é coincidência. O axé das "mães do samba" e o axé dos tambores são elementos cruciais da Nenê de Vila Matilde.

Chego com minha fantasia já vestida no momento em que os apitos dos diretores soam energeticamente. Todos os ritmistas se posicionam para o "esquenta" da bateria. O clima é de euforia e tensão, chegou a hora e tudo tem que dar certo. No momento em que os repiniques começam a tocar, numa introdução à batucada, todos se alegram. Os corpos estão tensos com a iminência do início do desfile e o som dos repiniques ajuda a descontrair. Numa performance irretocável, ripas se exibem para toda a bateria, posicionados bem no meio do grupo. Alguns corpos dançam, muitos sorriem. Há ritmistas que demonstram maior concentração, enquanto outros se mostram bem à vontade com a iminência do início do desfile. Os repiniques puxam algumas brincadeiras - perguntas e respostas com os demais instrumentos - a bateria responde pesada. O samba já "vai subir" (começar) e a tensão chega em seu ponto máximo. Quando a batucada se inicia com a bateria completa há uma grande emoção. Uma breve execução coletiva e o mestre finaliza o ritmo. Todos vibram com a boa performance no esquenta, os ritmistas gritam de alegria. A tensão diminui, mas a concentração não. "Vâmo caramba!" - exclamam vários ritmistas.

A bateria se posiciona para caminhar até a concentração da avenida. Todas as alas da escola já estão montadas e posicionadas para o desfile. Um repinique puxa o partido alto (samba em andamento lento) e a bateria caminha harmoniosamente pela rua que dá acesso à concentração. O momento ganha contornos lúdicos com o samba cadenciado, os corpos relaxam e os ritmistas brincam entre si durante a performance. Tocar com o chapéu da fantasia se mostra uma dificuldade a mais - a visualização dos diretores fica prejudicada com

as altas palhas do adereço de cabeça. Mas, nesse momento, isso é motivo de piada: "olha o seu chapéu!", grita alguém do fundo da bateria, com ar de gozação.

Quando estamos quase chegando na concentração me recordo do desfile de 2008, quando pela última vez Seu Nenê passou no meio de toda a escola, exatamente ali naquele ponto do sambódromo¹¹². Naquela ocasião senti que era a própria história da Nenê que circulava entre os componentes, representada pela figura marcante de Alberto Alves da Silva; imaginava quantos anos aquele ritual tinha se repetido, com o "cacique" matildense passando sua vibração e energia para toda a escola, ao mesmo tempo em que via com os próprios olhos o resultado final de um ano de preparação. Me emociono ao lembrar.

Entramos na concentração sem tocar e já nos posicionamos no box¹¹³ ao lado da entrada da avenida. Neste momento os ritmistas vêem as alegorias da escola e muitos comentam sobre o bom acabamento dos carros: "tá bonito, nem parece a Nenê..." - comenta um caixeiro ao meu lado, fazendo alusão ao ponto fraco da escola: fantasia e alegoria. A tensão aumenta com a proximidade do desfile. Há uma mistura de euforia, excitação, nervosismo e ansiedade. Os ritmistas tiram os chapéus, dão as mãos e rezam juntos com toda a escola. Ao longe se ouve o murmurar do Pai Nosso e da Ave Maria, proferido em uníssono pelos mais de dois mil componentes da agremiação matildense. É arrepiante.

"O esquentão oficial está liberado", avisa o narrador do sambódromo pelo auto falante. Muitos ritmistas e diretores choram neste momento. É um choro de alegria pela chegada do grande momento, de alívio pelo trabalho bem preparado, de tristeza pela iminência do fim do carnaval deste ano. Uma menina do repinique passa mal de emoção, desmaia e é retirada da bateria. A ala musical puxa o hino da escola em meio a muitas lágrimas, no auge da emoção: *Mas eu... eu para sempre hei de te amar/ tirando em primeiro, segundo ou em qualquer lugar/ estou falando é de você, minha querida Nenê...* Em seguida o hino da bateria é tocado: *Chegou a bateria da Nenê/ é lindo o rufar do seu tambor/ aqui é chapa quente pode crer/ é samba de verdade sim senhor!* Finalmente começa o samba enredo, o hino do carnaval matildense de 2015. Enquanto um surdo de terceira, uma caixa e uma cuíca fazem a "marcação" (termo utilizado para designar este momento inicial do acompanhamento rítmico do samba enredo, também chamado de "largada") ao lado do carro de som todos os ritmistas cantam efusivamente, erguem os instrumentos, pulam de empolgação. Com o som dos apitos a bateria

¹¹² No carnaval de 2009 Seu Nenê não estava bem de saúde e desfilou em um carro alegórico. Em 2010 ele continuava com a saúde frágil e também não circulou pelo meio dos componentes. Em outubro daquele ano Alberto Alves da Silva faleceu.

¹¹³ Além do box no meio da passarela, há um box na entrada da avenida.

se coloca em ordem, ao sinal dos diretores a batucada começa. Quando a bateria toda começa a tocar muitos ritmistas e diretores voltam a chorar copiosamente de emoção.

A bateria entra na avenida com muita energia, o ritmo está firme e entrosado. Sinto uma força propulsora do som do conjunto, que impulsiona minha performance. Os corpos dos ritmistas estão tonificados, combinando rigidez e flexibilidade. A arquibancada se levanta com a bateria, enquanto caminhamos uma onda na plateia vai se erguendo, puxada pela batucada. Muitos aplausos, sorrisos, fotos e filmagens. Os ritmistas se encantam com a reação do público, com as câmeras da televisão. Todos querem se exhibir, mostrar sua proficiência musical. É a consagração do trabalho realizado em incontáveis ensaios ao longo do ano. Quando passamos em frente às torres dos jurados de bateria, a disposição dos ritmistas é potencializada.

Entramos no recuo de frente. A bateria fica numa formação invertida, isto é, com os instrumentos leves no fundo do box. Fazemos uma ousada manobra para reposicionar os leves à frente, na beira da avenida: as fileiras se cruzam ordenadamente, do fundo para a frente. Eu fico na última fila do box e vejo a movimentação dos "apoios" de bateria trazendo água para os ritmistas. Bebemos sem parar de tocar, auxiliados pelo pessoal do apoio. O momento do box é onde geralmente o andamento esmorece. Cientes disso, os diretores apitam energicamente para que a batucada se mantenha firme. Fazemos então a bossa - ela dá certo e todos vibram de emoção: ritmistas, diretores e plateia.

Após todas as alas e alegorias passarem em frente ao recuo, a bateria retorna à avenida e segue rumo à dispersão. As arquibancadas já estão esvaziadas, já que a Nenê é a última escola da noite. Saímos da passarela e nos posicionamos ao lado esquerdo da dispersão. A bateria está cercada pelos componentes que já desfilaram, que nos recebem com muitos aplausos e samba no pé. Ao sinal do mestre e diretores a batucada se encerra. Um grande rufo ecoa pelo Anhembi, muitas lágrimas de emoção, baquetas voam para o alto, gritos de alegria e orgulho: a bateria tinha feito uma excelente apresentação.

Campinas, Avenida Santa Isabel, 15 de fevereiro de 2015.

Os instrumentos estão posicionados em frente ao portão de cima da Moradia Estudantil, os ritmistas chegam aos poucos e se cumprimentam alegremente, vestidos com a indumentária feita de tecidos africanos (por ocasião do tema do bloco naquele ano: "África

Altaneira”). O clima é de descontração total, muitas brincadeiras e risadas. Vários ritmistas antigos da Alcalina vieram assistir e participar do desfile, e a cada encontro damos um longo abraço.

Alguns foliões se aproximam curiosos enquanto eu afino os instrumentos. O carro de som já está pronto e a ala musical já "passou o som". Apito chamando todos para se aproximarem. Fazemos uma grande roda abraçados: ritmistas da Alcalina, ala de dança Maré Altaneira, ala musical, pessoal do barracão, passistas, mestre-sala e porta-bandeira, mãe, pai, amigos e conhecidos dos membros do bloco. Sinto uma forte energia transmitida corpo a corpo, pelos braços, mãos e ombros que se tocam. Alguns fecham os olhos, outros sorriem, todos estão em contato: a roda se torna um espaço sagrado com aquela conexão corporal. O bloco grita em uníssono: *viva o samba... viva! Viva a cultura popular... viva! Viva a batucada... viva! Viva o carnaval de rua... viva!*

A bateria então se posiciona: agogôs, tamborins e ganzás nas primeiras filas, os surdos pesados nas pontas, caixas, repiniques e terceiras no meio. Puxo algumas "brincadeiras de ripa" e chamo o samba; os foliões aplaudem efusivamente. As componentes da ala de dança - Maré Altaneira - cercam a bateria e nos cobrem com pétalas de rosa e água e cheiro. Me emociono muito com a homenagem e os ritmistas não se contém de alegria.

O bloco está pronto para entrar na avenida, ala de dança à frente, bateria atrás, seguida pelo carro de som. Os mini carros alegóricos (feitos com carrinho de supermercado) se misturam aos foliões que já tomam a avenida. Aos poucos, nuvens muito carregadas se aproximam de nós e no exato momento em que começamos a descer a rua, começa a chover. É muita água, uma verdadeira tempestade. A bateria toca com muito afinco, a chuva motiva os ritmistas a executarem seus instrumentos com mais vibração. Os corpos acompanham o ritmo da batucada, empolgados e molhados.

Seguimos tocando e a chuva não dá trégua, pelo contrário, aperta. Por baixo dos pés dos ritmistas se vê uma enxurrada descendo pelo asfalto. É espetacular a força com que a bateria toca sob muita água, mas os foliões rapidamente dispersam, afastados pela tempestade. De repente aparece o Jacaré (um dos fundadores da Bateria Alcalina) com o bandeirão do grupo. Os poucos foliões que resistem ajudam a cobrir a bateria com a enorme bandeira, segurada pelas mãos acima do grupo. Embaixo daquele pano a batucada esquentada, a proteção das fortes gotas que caem motiva a bateria e os ritmistas se divertem tocando. O responsável pelo carro de som se recusa a descer a avenida com tanta chuva e ficamos ali parados, batucando e dançando, enquanto a ala musical toca coberta por uma lona em cima do caminhão sonorizado.

Passam-se duas horas e a bateria não para de tocar, com muita dedicação à batucada. Já está escuro e ascendemos as luzes internas dos instrumentos (LEDs coloridos¹¹⁴): está formada a "maloca altaneira". Quatro horas depois de iniciarmos a batucada, a chuva finalmente cessa. Paramos de tocar momentaneamente e recolhemos o bandeirão. Os instrumentos foram danificados em algumas partes, especialmente as peles dos surdos. Nos recompomos e organizamos a descida da avenida. Após cinco horas parados (o bloco levou cerca de uma hora para organizar a descida - ao som da bateria), finalmente começamos a caminhar. Chegam novos foliões que haviam se escondido da chuva e todos se envolvem com o ritmo da batucada. Os corpos se contagiam com o som dos tambores, todos querem estar perto da bateria. O trajeto até o fim da avenida leva cerca de cinco horas. Os ritmistas parecem não sentir o cansaço, como se uma força sobrenatural conduzisse seus corpos durante a performance. Alguns ritmistas mais abatidos revezam de instrumento, ou fazem uma pausa, sem deixar a batucada esmorecer em seu conjunto.

Após cerca de dez horas de performance, ao nos aproximarmos do colégio Resende, o desfile do Bloco União Altaneira está chegando ao fim. A ala musical para de tocar. Fazemos uma roda com os seis repiniques da bateria e brincamos musicalmente no meio dos ritmistas. Em seguida, cada naipe se apresenta sozinho, alternando-se com a batucada completa. Até que sinalizo o final do ritmo. Após a pausa, um enorme rufo de bateria, em meio a muita emoção dos ritmistas. Todos estão eufóricos com o que sucedera, com a força do grupo para seguir tocando por tanto tempo - com qualidade -, sob condições adversas. Damos um abraço em roda e saudamos mais uma vez: *viva o samba... viva! Viva a cultura popular... viva! Viva a batucada... viva! Viva o carnaval de rua... viva!*

¹¹⁴ A Bateria Alcalina utiliza luzes internas nos instrumentos desde 2008. O efeito foi idealizado e construído por um dos fundadores do grupo, Fábio Stasiak - o Jacaré -, engenheiro de computação.

Parte III
Reverberações de Saberes

3.1 Formas, contextos e espaços de aprendizagem na batucada

A maneira como uma sociedade ensina sua música é uma questão de enorme importância para a compreensão desta música¹¹⁵ (NETTL, 1992, p.03, tradução minha).

Esta tese vem afirmando que a batucada é um fenômeno permeado por estruturas flexíveis, capaz de integrar diversas pessoas através de uma performance coletiva. Essa integração depende da aptidão de cada ritmista para tocar um instrumento de percussão e poder, assim, fazer parte de uma bateria. Portanto, é de vital importância analisar as maneiras como se aprende a batucar, que refletem e constituem, simultaneamente, aspectos musicais deste tipo de performance.

O sambista Noel Rosa, na letra de sua canção “Feitiço da Vila” (1934), sugere que o “batuque é um privilégio [e] o samba não se aprende no colégio”. Este verso remete a um senso comum de que o samba seria um “dom”, algo “nato” de algumas pessoas e não poderia ser aprendido “no colégio”, isto é, em ambiente de ensino formal. O compositor sugere que o samba “nasce do coração” e que para senti-lo seria necessário “suportar uma paixão”¹¹⁶. Dois aspectos interessantes vêm à tona com estes versos: a “naturalidade” ou “espontaneidade” do aprendizado do samba - um “dom” de “privilegiados” - e a afetividade e carga emocional envolvidas na ação de “senti-lo”. A partir da poética do sambista de Vila Isabel, surgem as questões: como se aprende a tocar samba? Como se aprende a batucar? Existem muitas respostas para estas perguntas e discuto a seguir os processos de aprendizagem inerentes ao fazer musical da batucada, a partir das experiências que acumulo como ritmista, mestre de bateria e educador musical.

As diversas estratégias e condutas envolvidas no ato de aprender e ensinar a batucar podem variar, são flexíveis. Sobremaneira, existem *formas*, dentro de cada *contexto*, que criam *espaços de aprendizagem*. Estas formas são inerentes à experiência da batucada, vinculadas ao fazer musical coletivo e suas características sonoras. Luciana

¹¹⁵ (...) *the way in which a society teaches its music is a matter of enormous importance for understanding that music* (...).

¹¹⁶ Quem acha vive se perdendo / Por isso agora eu vou me defendendo / Da dor tão cruel desta saudade / Que por infelicidade / Meu pobre peito invade // Por isso agora lá na penha / Vou mandar minha morena / Pra cantar com satisfação / E com harmonia / Esta triste melodia / Que é meu samba em feito de oração // *Batuque é um privilégio / Ninguém aprende samba no colégio / Sambar é chorar de alegria / É sorrir de nostalgia / Dentro da melodia // O samba na realidade não vem do morro / Nem lá da cidade / E quem suportar uma paixão / Sentirá que o / samba então / Nasce do coração* (letra completa, grifo meu)

Prass (1999, 2004) aponta alguns aspectos centrais nos processos de “transmissão de saberes” dentro de uma bateria de escola de samba: a “invenção” pessoal de “técnicas” de acordo com a necessidade de cada um, a aplicação destas técnicas no ato de ensinar e a associação do “saber individual” ao “saber do grupo”. Concordo com a autora ao afirmar que “erros e acertos são realizações coletivas” e “o saber individual só faz sentido associado ao saber do grupo” (PRASS, 1999, p.13). “Saberes” são mais do que conteúdos isolados, indicam formas de articulação entre diferentes conhecimentos durante a participação em atividades coletivas.

Assim, aprender a batucar se apoia fundamentalmente na participação em uma bateria. Minha observação de diversos processos de ensino e aprendizagem em grupos de batucada apontam três formas fundamentais:

- (i) Aprendizagem pela prática - *aprender fazendo/tocando*
- (ii) Integração dos papéis de aprendiz e tutor - *aprender ensinando*
- (iii) Desenvolvimento primordial da habilidade de interação - *aprender interagindo*

Estes aspectos são fluidos, estão interligados e se apoiam na mediação corporal durante a prática da batucada. Eles indicam o caráter relacional do aprendizado, ou seja, a relação com o instrumento - direta desde o início - e a relação entre os ritmistas. Assim como o ritmo da batucada se constitui pelas relações entre as levadas, que se conjugam de maneira flexível durante a prática musical, o ritmo de aprendizagem dos ritmistas possui uma flexibilidade. Em uma bateria há a convivência simultânea, relativamente harmoniosa, de diferentes níveis de habilidade dos ritmistas e variadas estratégias de aprendizagem. A flexibilidade inerente aos movimentos da estrutura e engrenagem rítmica da batucada é análoga à flexibilidade em seus processos de ensino e aprendizagem.

Nos grupos dos quais participo, desde o primeiro momento as pessoas tem contato com o instrumento musical, ou seja, desde o início já tocam - aprendem fazendo. Os ritmistas, mesmo quando iniciantes, tornam-se referência para os demais participantes e enquanto estão aprendendo a tocar, indiretamente, participam do aprendizado de outros ritmistas - aprendem ensinando. Essa dinâmica colabora para o desenvolvimento de uma capacidade de interagir que torna-se primordial à capacidade técnica, isto é, ao estabelecimento de parâmetros rígidos do que seria “certo” ou “errado” - tanto na execução musical, quanto nos próprios processos de aprendizagem. Na batucada, a interação entre os participantes flexibiliza os conceitos de “certo” e “errado”.

Participar e observar os processos de aprendizagem em grupos de batucada traz à tona o dinamismo do aprendizado coletivo. Embora em uma bateria haja um mestre - teoricamente o detentor máximo do conhecimento -, os participantes deste tipo de grupo aprendem muito mais uns com os outros, durante a prática, do que em momentos pontuais e intencionais de ensino. Ou seja, na batucada são muito mais evidentes as formas de aprendizagem do que as formas de ensino. De fato, a prática coletiva conjuga estas duas ações - ensinar e aprender. A figura do mestre faz parte de uma estrutura organizacional que age globalmente no desenvolvimento dos ritmistas; ele atua mais como um mediador da dimensão individual e coletiva na prática da batucada, coordenando o ritmo do conjunto e mantendo o funcionamento da engrenagem rítmica à qual integram-se os ritmistas. Nesta interação dinâmica, indivíduo-coletivo, se estabelecem relações de aprendizagem.

Pesquisas na área da educação musical apontam o trânsito entre as funções de ensinar e aprender, através de processos fluidos vinculados a diferentes momentos da prática.

Aprender dos e com os outros supõe uma aprendizagem a partir da qual cada indivíduo desempenha uma dupla função, é responsável pela própria aprendizagem e, ao mesmo tempo, é um facilitador da aprendizagem dos demais. O aluno pode ser ora mestre, ora aprendiz, dependendo da tarefa a ser realizada (CARRASCOSA, 2014, p.39).

Paulo Freire (2003), em suas reflexões sobre a educação, afirma que há uma relação de aprendizado mútuo entre o educador e o educando, ou seja, um aprende com outro. Na batucada, ao aprender também se está ensinando: aprender e ensinar são atos integrados. Aprende-se ensinando, ensina-se aprendendo, em um ciclo contínuo. Mesmo que um ritmista não perceba, sua ação performática está apoiando o aprendizado de seus pares por meio de processos miméticos.

Segundo Wulf (2016, p.557), a aprendizagem mimética está fundamentada no corpo e nos sentidos e "permite a aprendizagem das imagens, dos esquemas, dos movimentos que dizem respeito à ação prática". O autor explica que a abordagem mimética permite apreender características do "agir social", indicando uma "aprendizagem cultural" (idem). Dentro desta categoria, Tomasello (2003 e 2005) utiliza o conceito de "intencionalidade compartilhada" (*shared intentionality*) - a habilidade de participar com outros de atividades colaborativas com objetivos e intenções compartilhadas. Arroyo (2000, p.19), sob uma perspectiva antropológica, afirma que "educação musical deve ser muito mais do que aquisição de competência técnica; ela deve ser considerada como

prática cultural que cria e recria significados que conferem sentido à realidade” (grifo meu). Assim, as formas de aprendizagem da batucada podem ser observadas como parte da cultura.

Nesse sentido, a aprendizagem na batucada pode ser compreendida como uma “aprendizagem situada” (*situated learning*), onde “o conhecimento está, geralmente, em estado de fluxo, não estagnado, e transcorre dentro de sistemas de atividade que se desenvolvem social, cultural e historicamente, envolvendo pessoas que a eles se vinculam de maneiras múltiplas e heterogêneas” (LAVE 2001, p.29, minha tradução¹¹⁷). Lave (1991) aponta o processo de “participação periférica legítima” (*legitimate peripheral participation*) para explicar as formas como uma pessoa pode chegar a uma “participação plena em práticas sócio-culturais de uma comunidade” (p.29), considerando que “aprender é um aspecto integral e inseparável da prática social” (p. 31, traduções minhas¹¹⁸). Assim, as baterias estudadas podem ser compreendidas como “comunidades de prática” (WENGER, 2001).

Para Wenger, “a noção de prática se refere a um nível de estrutura social que reflete uma aprendizagem compartilhada” (idem, p.160). Os processos de aprender *fazendo-ensinando-interagindo* apoiam-se no compartilhamento das diferentes experiências dos participantes de uma bateria. As teorias da aprendizagem situada e comunidades de prática propõem uma visão integrada entre ação, pensamento, sentimento e valor como aspectos relacionados dentro de uma experiência de aprendizagem. Segundo Lave (2001, p.20), a aprendizagem pela prática é parte integrante da atividade “no” e “com” o mundo, o conhecimento sempre “se constrói” e “se transforma” ao ser usado. A aprendizagem não se reduz a uma questão de “absorver conhecimento”, mas sim a uma “compreensão e participação na atividade” (ibidem). Na batucada, mais do que apreender conteúdos “cristalizados” - uma levada, um breque etc. - o ritmista tem a possibilidade de desenvolver-se amplamente, dentro de “constelações

¹¹⁷ *El conocimiento está por lo general en un estado de cambio y no de estancamiento y transcurre dentro de sistemas de actividad que se desenvuelven social, cultural e históricamente, involucrando a personas que se vinculan de maneras múltiples y heterogéneas.*

¹¹⁸ *Learning viewed as situated activity has its central defining characteristic a **process** that we call **legitimate peripheral participation**. By this we mean to draw attention to the point that learners inevitably participate in communities of practitioners and that the mastery of knowledge and skill requires newcomers to move toward **full participation in the sociocultural practices of a community**. (...) The attempt to clarify the concept of situated learning led to critical concerns about the theory and to further revisions that resulted in the move to our present view that **learning is an integral and inseparable aspect of social practice**.*

de práticas" (WENGER 2001)¹¹⁹. O conhecimento e a aprendizagem se encontram distribuídos ao longo de uma complexa estrutura de atuação das pessoas em diversos ambientes, isto é, não há uma uniformidade do conhecimento, mas sim uma *relação* entre as tarefas, as ferramentas utilizadas e o meio (LAVE, idem, p.21-27).

Vigotski, (2008, p.98) ao propor o conceito de "zona de desenvolvimento proximal" (ZDP), explica que "aquilo que uma criança pode fazer com assistência hoje, (...) será capaz de fazer sozinha amanhã". Este conceito, amplamente debatido na área da educação e da psicologia, indica como os processos de aprendizagem coletivos permitem que uma pessoa desenvolva suas habilidades individuais através da interação com os colegas, dentro de um contexto social. Na batucada, um ritmista desenvolve suas habilidades inserido no conjunto: tocar com a bateria lhe permite fazer algo que sozinho muitas vezes não conseguiria. Como aponta Paiva (2004, p.52) em sua pesquisa sobre "grupos de percussão", neste tipo de prática "todos contribuem para o crescimento de todos".

Seguindo essa linha de pensamento dialético, sob minha perspectiva os processos de aprendizagem na batucada se constituem através de *reverberações de saberes*. Os conteúdos e as formas presentes nos processos de aprendizagem na batucada "reverberam" através da própria prática: os variados tipos de conhecimentos, habilidades e conteúdos estabelecem uma relação dinâmica, afetando-se continuamente inseridos em um contexto e espaço de aprendizagem. Nesse sentido, os processos de aprendizagem coletiva na batucada seguem a fluidez da própria estrutura musical característica deste fenômeno, através de relações entre padrões rítmicos e suas características sonoras, gestos e movimentos corporais, de maneira integrada. Assim como a sonoridade da batucada reverbera na estrutura física (conforme demonstrado na sessão anterior), os saberes da batucada reverberam nos espaços de aprendizagem que se constituem durante a prática, permitindo uma transmissão dinâmica de diferentes conhecimentos.

Apresento a seguir descrições de experiências vividas em campo que embasam as discussões subsequentes.

¹¹⁹ Segundo Wenger (2001, p.161), o termo "constelação" refere-se a "uma agrupação de objetos estelares" que se configuram de diferentes maneiras dentro de uma comunidade de prática, e se caracterizam por "(i) raízes históricas compartilhadas, (ii) empresas relacionadas, (iii) servir a uma causa ou pertencer a uma instituição, (iv) enfrentar condições similares, (v) ter membros em comum, (vi) compartilhar artefatos, (vii) manter relações geográficas de proximidade ou interação, (viii) ter estilos ou discursos sobrepostos e (ix) competir pelos mesmos recursos". Tais aspectos podem ser identificados em comunidades de batucada.

Experiências de aprendizagem na batucada

Nenê de Vila Matilde

Na Nenê de Vila Matilde existe um dia especial durante a semana onde ensina-se novos ritmistas a tocar. A chamada Escolinha de Bateria ocorre geralmente aos sábados, e tem como objetivo ensinar pessoas que nunca tocaram, ou que precisam aprimorar sua batida. Existe, também, a Bateria Mirim, que é um grupo formado apenas por jovens que já possuem certa desenvoltura com a prática dos instrumentos. A Bateria Mirim funciona como uma etapa intermediária entre a Escolinha e a Bateria de Bamba: a cada ano alguns ritmistas mirins são convidados para desfilar na bateria principal (Bateria de Bamba).

A Escolinha de Bateria é direcionada a jovens e adultos interessados em aprender a tocar. Desde o início, o ritmista novato tem contato com um instrumento, mesmo que não tenha nenhuma experiência prévia. Ou seja, não há qualquer tipo de abordagem teórica ou conceitual, o ensino começa pela prática. As atividades da Escolinha se dividem basicamente entre um trabalho com os naipes separados e a prática coletiva com a bateria completa. Os participantes são, em sua maioria, jovens na faixa dos treze anos, moradores da região da quadra matildense. Alguns ritmistas da Bateria de Bamba aproveitam a Escolinha para aprender um novo instrumento. As atividades deste ensaio-aula seguem um formato convencional (descrito a seguir).

As peças são retiradas do quartinho da bateria por alguns diretores, afinadas (especialmente surdos) e colocados no meio da quadra. Os aprendizes escolhem o instrumento que querem tocar e cada naipe se reúne em um espaço: palco, camarotes, entrada, parte externa e porventura na rua em frente à quadra. Os surdos de primeira, segunda e terceira ficam juntos. O trabalho com cada naipe é basicamente o mesmo, coordenado por um diretor ou ritmista da Bateria de Bamba, com os aprendizes formando pequenas rodas. O diretor/tutor demonstra a batida básica do instrumento, solfejando-a e em seguida tocando em um andamento lento; os aprendizes, cada um com um instrumento, tentam repetir o padrão enquanto um ritmista mais experiente mantém a batida, ou seja, “segura o ritmo”. A manutenção do ritmo serve como um eixo para as batidas dos ritmistas novatos, que ora se encaixam melhor, ora pior.

O diretor que está cuidando daquele naipe corrige as falhas de cada um, pegando na mão, mexendo nas baquetas e fazendo movimentos corporais que devem ser repetidos. O naipe segue tocando, mesmo que às vezes o ritmo fique um pouco “embolado”, isto é, desentrosado. Em alguns momentos o naipe para de tocar, quando há um desencontro muito grande entre as batidas, ou quando o diretor quer explicar algo para todos e faz um gesto para encerrar o ritmo. Alguns naipes soam muito forte e acabam atrapalhando os ritmistas de outros naipes que estão próximos. É evidente como os naipes espalhados pela quadra tendem a se sincronizar com os surdos, quando estes se fazem ouvir. Os diretores chamam a atenção de cada ritmista para que eles não percam o andamento e fiquem focados em seu instrumento.

No naipe de caixa a batida é ensinada em duas partes, primeiro o começo do padrão, depois o final. Os aprendizes tocam inicialmente com as baquetas no chão ou na parede. Após repetir cada parte algumas vezes, a batida completa é executada na caixa.

Primeira parte da batida:

X.xX Xxxx X

Segunda parte:

X.xX xX.x

Batida completa:

X.xX Xxxx X.xX xX.x

Assim como nos demais naipes, o andamento é acelerado aos poucos. No entanto, em tempos mais rápidos as batidas tendem a embolar. Os diretores de cada naipe cessam o ritmo e recomeçam em andamento mais lento. Em cada naipe é passado, ainda, a frase da virada e finalização (a mesma: XXXX X.X. X). Há uma grande diversidade no nível de proficiência dos aprendizes, enquanto alguns tocam com mais fluência, outros têm bastante dificuldade para executar a batida. No entanto, o ritmo coletivo dos naipes mantém uma boa consonância, especialmente pela manutenção “firme” da batida por alguns ritmistas mais experientes.

Na parte final do ensaio-aula os naipes se juntam e tocam as batidas padrão na formação da bateria completa, organizada em fileiras (formação convencional). Nesse momento, os diretores e ritmistas mais experientes são ainda mais fundamentais para manter a constância do ritmo e apoiar a prática dos iniciantes. Após a repetição da

execução contínua das batidas por um período, um diretor à frente da bateria sinaliza a virada e a finalização, que são tocadas algumas vezes. O andamento se mantém por volta de 90 BPM (batidas por minuto). Após algum tempo o grupo completo tenta tocar mais rápido, puxado pela regência do diretor-mestre, nem sempre com muito sucesso. Com um andamento mais acelerado fica evidente a diferença entre o desempenho dos novatos e dos mais experientes, e alguns aprendizes não conseguem acompanhar. Sobremaneira, o ritmo coletivo se mantém relativamente coeso, mesmo com uma sonoridade mais “poluída”, com batidas tocadas de forma imprecisa. No final o grupo faz o tradicional “rufo de bateria”¹²⁰, concluindo o ensaio-aula.

Os ritmistas que apresentam uma proficiência musical razoável, passam a integrar a Bateria Mirim, que ensaia em um dia específico da semana e realiza apresentações em festas e eventos (assim como a Bateria de Bamba, a principal). Durante os ensaios da Bateria Mirim, as atividades seguem a mesma sequência do ensaio normal da Bateria de Bamba. Ou seja, os ritmistas mirins aprendem a dinâmica geral: como pegar seu instrumento, ajustar seu talabarte, se posicionar nas fileiras e seguir a sequência da prática coordenada pelo mestre e diretores. Eles aprendem também como se comportar em apresentações: horário de encontro (concentração), vestimenta adequada (geralmente calça branca e camiseta da bateria), como se portar nos locais em que vão tocar (consciência de que estão representando a escola de samba) etc.

Assim, há um aprendizado que extrapola a execução do instrumento musical. Um ritmista matildense começa desenvolvendo uma batida de um instrumento, mas tem uma longa trajetória de aprendizado que vai além da prática musical. Da Escolinha até a Bateria principal, passando pela Bateria Mirim, o ritmista desenvolve uma série de habilidades musicais e comportamentais, que devem estar em consonância durante sua atuação na batucada. Chegar à Bateria de Bamba é o grande objetivo dos iniciantes, e quando isso ocorre é motivo de grande satisfação. Os ritmistas mais experientes são referências para os jovens, como me relatou certa vez um jovem caixeiro antes do ensaio geral na quadra: “eu sempre via vocês tocando no ensaio e ficava pensando se um dia eu estaria junto. Vocês tocam muito! Nem acredito que hoje faço parte também!” (comunicação oral).

Durante os ensaios da Bateria de Bamba o processo de aprendizado continua. Em cada ensaio é possível aprimorar a batida, melhorar a compreensão dos gestos e sinais dos diretores, tocar mais relaxado e com “mais pegada”. Ao tocar cercado de outros

¹²⁰ todos golpeiam livremente o instrumento, produzindo um som estrondoso.

ritmistas, surgem diversas referências que apoiam a interpretação de cada um, fomentando novos aprendizados. Nas apresentações públicas, como festas em outras quadras de escola de samba e no próprio desfile carnavalesco, novos conteúdos e práticas podem ser apreendidas pelos ritmistas. Nestes momentos há uma pressão maior, já que existe uma platéia estranha, ou seja, pessoas que não são frequentadoras da Nenê de Vila Matilde.

Em apresentações públicas, os ritmistas aumentam o grau de concentração e ao mesmo tempo tocam com bastante disposição, afim de exhibir a proficiência do conjunto musical matildense. Percebe-se como a dimensão espetacular afeta a performance: o grupo toca “com gosto”, isto é, com bastante disposição, e cada ritmista dedica-se com afinco àquele momento. Esse caráter expressivo possibilita novos tipos de aprendizado e os momentos performáticos são uma espécie de marco na formação de um ritmista, especialmente o desfile carnavalesco no sambódromo.

Na primeira vez em que me apresentei com a Bateria de Bamba em outra quadra de escola de samba, percebi uma mudança na minha própria postura corporal, bem como em meu envolvimento com aquele momento, devido à responsabilidade de representar a agremiação Nenê de Vila Matilde. Conciliar concentração na própria execução, atenção aos sinais de regência dos diretores, demonstrar minha proficiência individual e entrosamento com o grupo em um ambiente novo, é algo desafiador. É necessário controlar a ansiedade, tocar com responsabilidade e atenção.

O desfile carnavalesco é um tipo de catarse, um “momento ritual” quando todos os sentidos se fundem: o nervosismo, a ansiedade, a alegria, a emoção, o calor pelo uso da fantasia, o desejo de realizar uma performance “perfeita”. O desfile no sambódromo é, certamente, a ocasião mais icônica do aprendizado de um ritmista, o principal “momento ritual” da batucada. Nesse sentido, o desfile traz uma enorme densidade à experiência de batucar e representa uma grande “prova” para o ritmista. Ali, é preciso tocar com excelência, estar atento aos sinais da diretoria, não se dispersar com os holofotes, câmeras e platéia, nem com os carros alegóricos e demais componentes da agremiação; é preciso se deslocar pela avenida de forma fluida, realizar o recuo no *box*¹²¹ de forma precisa e, além de tudo, saber dosar a energia para sustentar o ritmo com constância durante todo o desfile. Ou seja, desfilar traz uma série de aprendizados.

¹²¹ o box é um setor da avenida onde a bateria se posiciona durante o desfile. Há um box na entrada da passarela e outro no meio. O “recuo” é a manobra que a bateria realiza para se posicionar nestes setores.

Minha trajetória como ritmista da Bateria de Bamba começou em outubro de 2005. Quando comecei a frequentar os ensaios da batucada matildense não passei pela escolinha, já que sabia tocar previamente a batida de caixa (meu instrumento inicial naquela batucada). Mesmo eu tendo certa desenvoltura musical - por ser percussionista profissional -, nos meus primeiros ensaios o Mestre Pascoal (que dirigia a bateria naquele momento) pegava uma caixa e antes da batucada completa começar, já na formação da bateria, “passava a batida” comigo, sempre com algum ritmista mais experiente acompanhando. Era notável a diferença na forma de tocar do mestre e do “ritmista de apoio” e eu seguia Pascoal. No entanto, ele não se mostrava satisfeito com minha performance, que era muito similar a dele. Tocávamos a batida em andamento lento e após alguns segundos ele dizia para acelerar “aos poucos”. De fato, Pascoal tocava bem mais rápido, sem passar por um andamento médio, e eu o seguia. Após eu ficar um tempo intrigado com sua insatisfação com minha execução - por dois ou três ensaios - entendi que a própria batida do mestre não apresentava uma acentuação “ideal”. Percebi que a maioria dos caixeiros tocavam de outra forma e passei a seguir outras referências, isto é, outros ritmistas. Nestes momentos, eu estava formando a *personalidade* de minha própria batida, através da observação de múltiplas referências ao meu redor. Além disso, a insatisfação de Pascoal era uma reação ao fato de eu ser “de fora” da comunidade. Senti uma rejeição e desconfiança por uma parcela dos ritmistas durante um longo período, por mais que eu tocasse bem.

Após alguns ensaios, os ritmistas mais velhos - e mais receptivos à minha presença - me davam conselhos sobre como pegar a baqueta, tocar com mais força e disposição, me orientavam a “treinar em casa”. Sentia uma melhora em minha performance a cada ensaio, não só pelo aprimoramento da batida em si, mas pelo aumento de minha atenção à regência do mestre e diretores e maior compreensão da dinâmica geral da bateria: onde me posicionar, como me mover, como reagir em diferentes situações da batucada (execução de um breque, manutenção do ritmo etc). Aprendia também como me conduzir na chegada à quadra, onde guardar minha mochila, como cumprimentar os demais ritmistas, como falar com o mestre. E nada disso me foi explicado, eu observava os colegas de ritmo e agia da mesma forma, ou de maneira semelhante - o que nem sempre garantia a aprovação de minha conduta.

Na medida em que eu fui fazendo amizades na bateria, percebi que a cobrança sobre mim ficava mais leve e entendi que o sucesso de minha performance dependia de minha integração no grupo. O aspecto social refletia no musical: os ritmistas com quem eu conversava antes e depois do ensaio trocavam olhares comigo durante a prática musical,

indicavam corporalmente momentos de tocar com mais “pegada”, momentos de observar a sinalização dos diretores etc. Alguns ritmistas ao meu redor “reverberavam” corporalmente e sonoramente de maneira mais evidente, possibilitando que eu apreendesse algum aspecto específico da batida e de meu instrumento, que deveria introduzir na minha própria performance: um acento, uma pausa, um detalhe do breque. Ou seja, na medida em que fui me integrando de forma mais efetiva no grupo, ficava mais atento a estes sinais dos ritmistas ao meu redor, ao mesmo tempo em que também atuava no sentido de apoiar a execução de outros batuqueiros próximos de mim.

Aos poucos percebi que minha integração musical estava vinculada a minha integração social, que acarretava numa maior interatividade entre mim e os demais ritmistas. Os semblantes dos colegas foram deixando de ser de reprovação, o que me dava mais confiança e motivação para tocar. Passei a reparar que ritmistas menos experientes também olhavam minha forma de tocar e eu estava sendo uma referência para eles. Isso fazia com que eu me dispusesse a mais “conversas” musicais, isto é, fazer uma variação da minha batida em relação à batida do ritmista ao meu lado, mover meu corpo em sintonia com a movimentação dos meus pares ao meu redor. Então, nas minhas experiências iniciais na Bateria de Bamba, mais do que aprender a batida de caixa, aprendi (e ainda aprendo) a interagir e me integrar.

Com o passar do tempo fui me tornando mais fluente como ritmista, na medida em que aprendia a controlar meu corpo: tocar com pegada, mas de forma relaxada, reconhecer e responder aos sinais de regência do mestre e diretores, saber como me conduzir durante os ensaios e apresentações. Assim eu podia, cada vez mais, prestar atenção aos demais naipes, às relações musicais que se estabeleciam entre as batidas, aos detalhes de interpretação de ritmistas mais proficientes, o que se refletia em um grande aprendizado como ritmista e, em última instância, como músico. Grande parte da experiência que vivia na Bateria de Bamba se refletia, direta e indiretamente, na minha atuação na Bateria Alcalina.

Bateria Alcalina

A Bateria Alcalina desenvolve um trabalho constante de ensino a novos ritmistas/batuqueiros. Isso ocorre durante os próprios ensaios do grupo, que são abertos a qualquer pessoa interessada em participar. Em ocasiões especiais, alguns integrantes da

Alcalina oferecem oficinas (com formato de *workshop*) em eventos específicos: festivais, eventos de ONG's, encontros acadêmicos etc. Esse tipo de atividade proporciona um grande aprendizado para os próprios ritmistas da Alcalina envolvidos, que precisam "aprender a ensinar". Sobremaneira, este fenômeno ocorre nos próprios ensaios do grupo, que assumem um caráter de "oficina", ou aula. Ao ensaiar, os ritmistas lidam com uma série de habilidades: aprimoram sua execução instrumental, conhecem novos breques e batidas, aprendem a interagir com o conjunto, desenvolvem sua escuta e corporeidade, e aprendem a movimentar-se em consonância com o grupo. Tudo isso ocorre dentro de espaços de troca entre cada pessoa, através de reverberações de saberes.

Em um ensaio convencional, os naipes começam separados, com pequenos grupos espalhados nas imediações do Ginásio da Unicamp (onde o grupo se reúne regularmente, duas vezes por semana). Em cada naipe há algum ritmista com mais experiência que orienta os demais. A Alcalina é um grupo com grande rotatividade de membros e às vezes o ritmista mais experiente possui apenas alguns meses (ou semanas) de atuação no grupo. Mesmo assim, ele assume a responsabilidade de "passar" o que já aprendeu aos mais novos. Em cada naipe ensina-se primordialmente as batidas básicas, com foco principal no ritmo de samba.

A escolha do que trabalhar inicialmente no momento com os naipes separados depende do repertório que o grupo está ensaiando naquele momento, de dúvidas de algum ritmista (que pede para "passar" alguma coisa específica), ou da orientação do mestre, que indica algo que naquele dia será ensaiado com o conjunto completo. O grau de dificuldade de uma batida de determinado instrumento varia em cada ritmo. Por exemplo, no Maculelê o tamborim toca uma levada bem simples, apenas marcado os tempos, enquanto a caixa executa uma batida complexa que exige mais desenvoltura. Portanto, há uma grande flexibilidade do conteúdo trabalhado nos naipes, uma liberdade de escolha por parte dos ritmistas, tanto dos mais experientes, como dos novatos, do que trabalhar no começo do ensaio, de acordo com as necessidades individuais e coletivas - negociadas espontaneamente. Eventualmente, são ensaiados trechos dos breques (convenções). É comum, ainda, algum ritmista com dificuldade se afastar do naipe e realizar um trabalho individualizado com algum batuqueiro mais experiente. Nestes momentos com naipes separados, os ritmistas costumam reproduzir vocalmente os padrões rítmicos, "cantando" batidas e breques, afim de compreender e memorizar o que devem tocar.

A bateria se junta com todos os naipes mantendo uma formação em roda. No momento da prática com o grupo completo, os ritmistas novatos conseguem, de forma evidente, tocar com mais fluência, amparados pelo conjunto. É comum algum ritmista que não consegue executar determinada batida ou determinado breque no ensaio de naipe, conseguir fazê-lo com mais fluidez ao tocar com a bateria completa ("desempenhando" sua batida). Especialmente na execução de breques, o trabalho em conjunto facilita a assimilação e execução, já que muitas das convenções se constituem de frases complementares entre os naipes, que com a bateria completa ganham coerência. Neste momento, os novos ritmistas tem contato com muito mais conteúdo do que no ensaio de naipe, pois com a bateria completa são executados diversas convenções, viradas, breques e ritmos que não necessariamente foram trabalhadas no início. Cada trecho (passagem) apresenta um grau de consonância e entrosamento, de acordo com sua complexidade e da quantidade de ritmistas novatos ou com pouca experiência. Mas, geralmente, quando a bateria completa toca, muitas questões são resolvidas, isto é, dificuldades individuais diminuem dentro do conjunto. As relações estabelecidas entre os padrões de cada instrumento, seja em um ritmo, ou em um breque, permitem uma consonância no fazer musical coletivo e dificuldades individuais podem ser superadas com o suporte do conjunto.

Em determinados momentos do ensaio o grupo canta algumas canções e eventualmente dança, de acordo com o ritmo que está sendo ensaiado - côco, ijexá, maculelê, carimbó etc. Nessas horas, percebe-se uma soltura do corpo de alguns ritmistas e é notável a diferença na execução subsequente do ritmo com os instrumentos. Algumas pessoas mais tímidas se movem contidamente, enquanto outras cantam e dançam sem qualquer inibição, com maior desenvoltura. As diferentes corporeidades entram em consonância e o conjunto adquire uma unidade mocional (de movimentos) - os ritmistas tímidos acabam se movendo mais, "puxados" pelos mais desvoltos. O canto geralmente é conduzido majoritariamente por três ou quatro pessoas, e os demais entoam apenas as partes mais fáceis, ou tentam cantar pelo menos as melodias e algumas palavras (o que depende muito da canção em questão).

A Alcalina ensaia cerca de duas horas e termina cantando um samba alusivo ao grupo, acompanhado de palma de mão, seguido de um abraço coletivo em roda. O abraço final tem um sentido de acolhimento pelo grupo e quando há algum novo ritmista, todos se apresentam individualmente durante o abraço em roda. É importante que os aprendizes terminem com a sensação de que conseguiram tocar, que contribuíram para o som do conjunto. Dessa maneira eles se sentem mais motivados para seguir no grupo,

continuar aprendendo e se desenvolvendo. Após o desfecho da roda, parte dos ritmistas levam os instrumentos até a sala onde ficam guardados.

Quando estou atuando como mestre em um ensaio da Alcalina, procuro propor ritmos e breques que possam ser executados com fluência pelo grupo daquela ocasião. Em algumas épocas do ano, especialmente no começo de semestre letivo da universidade, a Alcalina recebe muitos ritmistas novos e o repertório deve ser adequado, isto é, “acessível”. Se nessa situação proponho um ritmo ou um breque muito difícil, o resultado será insatisfatório e poderá gerar um mal estar no grupo. Nestas fases com muitos novatos, é notável o incômodo de alguns ritmistas mais antigos e experientes, que sabem como o grupo poderia render mais, isto é, tocar com maior entrosamento e executar um repertório mais amplo. Aprender a lidar com isso faz parte do aprendizado da Alcalina, ou seja, os ritmistas precisam desenvolver uma tolerância com os “altos e baixos” do grupo, e ter paciência em momentos e situações em que a batucada possui menos recursos humanos para tocar. É comum alguns ritmistas experientes faltarem mais aos ensaios nestes momentos de ampla renovação do grupo, desmotivados pelo ritmo do ensaio, que fica menos dinâmico. Nestas fases, constantemente chamo os ritmistas antigos para participar do ensaio, já que a presença deles dá um suporte fundamental para o desenvolvimento dos ritmistas novatos.

Enquanto coordeno um ensaio, se quero indicar algo para um naipe durante a pratica coletiva, estabeleço contato visual com os ritmistas mais experientes daquele grupo de instrumentos. Isso é uma estratégia para lidar com a constante presença de ritmistas aprendizes, dos quais não posso cobrar algo que eles ainda não tem um domínio mínimo. Os ritmistas mais experientes da Bateria Alcalina assumem papéis análogos aos dos diretores de bateria da Nenê de Vila Matilde (ou de qualquer bateria formada por muitos ritmistas, que dependem dos diretores para mediar a comunicação do mestre com o conjunto completo). Por exemplo, se quero indicar para o naipe de tamborim que eles devem tocar uma frase nova, olho para um ou dois ritmistas mais experientes e sinalizo com meu corpo através de gestos, movimentos labiais (solfejo mudo que permita uma leitura labial), sinais de apito e a execução de frases em meu repinique. Esses ritmistas assumem a responsabilidade de orientar o naipe, seja falando algo, gesticulando, ou simplesmente tocando a frase desejada, que será copiada pelos novatos que ainda não “pegaram”.

Aos poucos, os integrantes aprendizes vão compreendendo os sinais corporais, sem que eles sejam necessariamente explicados de forma pontual, e pela repetição

mimética dos movimentos dos ritmistas mais experientes conseguem executar frases novas. Em outras palavras, alguns ritmistas *reverberam corporalmente* algo que deve ser tocado pelo naipe, através da execução de seus instrumentos com uma gestualidade mais expandida, permitindo aos demais colegas “sentir” essa reverberação, compreender e executar as mudanças no ritmo.

Se pretendo comunicar algo em relação à dinâmica geral do naipe ou da bateria completa - tocar com mais intensidade, por exemplo - não necessariamente dirijo meu olhar aos mais experientes, já que a dinâmica é um aspecto relativamente simples de ser comunicado. Minha gestualidade é facilmente compreendida por todos os ritmistas: mostro minha mão e punho cerrados, denotando “força”, movo meus braços em direção ascendente, aponto para meus ouvidos (com o sentido de “não estou escutando!”) e toco o apito energicamente, olhando para os ritmistas. Além disso, toco meu repinique com mais intensidade, motivando a mudança de dinâmica. Assim, amplio minha “reverberação” acústico-mocional para “contagiar” o grupo.

Este é o princípio que norteia o direcionamento de meus sinais de comunicação com determinados ritmistas, um naipe inteiro, ou a bateria completa, e que os tornam efetivos ou não. Aos meus sinais, parte dos ritmistas responde e com a mediação dos que “pegam o sinal”, o grupo todo reage. A repetição de situações como essas, levam os novatos, paulatinamente, a *aprender a apreender* essa comunicação através da reverberação corporal, permitindo-os desenvolver novas habilidades e tocar com maior desenvoltura.

Ou seja, quando estou coordenando o ritmo, atuo como um mediador, muito mais do que como um instrutor. Me comunico corporalmente com os ritmistas e há diferentes níveis de apreensão de meus sinais corporais, incluindo os sons que produzo com apito e repinique. Cada ritmista que entende meus gestos responde corporalmente - tocando, balançando o corpo - e suas respostas “reverberam” para todo o grupo. Dessa maneira, se estabelece uma rede interativa em que os ritmistas podem aprender novas batidas e novas formas de tocar, a partir das relações que estabelecem uns com os outros.

Estratégias e ações nos processos de aprendizagem

A partir destas experiências, é possível elencar uma série de estratégias e ações que constituem as formas de aprendizagem coletiva na batucada. Os processos de aprender tocando, aprender ensinando e aprender interagindo mostram-se integrados, isto é, fazem parte de uma dinâmica fluida, não configuram ações fragmentadas. É evidente, ainda, o protagonismo do corpo como mediador destes processos, através de seus movimentos, que articulam a dimensão individual e coletiva do fazer musical.

Se integrar em um grupo de batucada demanda diferentes ações simultâneas, que passam por aspectos musicais e comportamentais: aprender a tocar um instrumento, conhecer as batidas e suas variações, reconhecer um ritmo, saber sua posição no grupo (numa roda ou numa fila), compreender os gestos de regência do mestre e diretores, reconhecer o sinal do apito e, assim, estar apto a responder musicalmente através de uma reação corporal. Batucar é uma ação forjada através da movimentação coordenada dos corpos dos ritmistas, mestre e diretores, em constante interação. Basicamente, trata-se de um processo de articulação entre diferentes dimensões individuais (de cada ritmista) com uma dimensão coletiva (da bateria). Os ritmistas aprendem a tocar observando e escutando - interagindo - com seus pares, independente da experiência que cada um tenha acumulada. Os ritmistas observam a ação corporal uns dos outros, e todos se tornam referência. A consonância musical depende de uma boa comunicação corporal, seja através de uma marcação coletiva dos pés, seja no reconhecimento de um sinal de regência do mestre, aspectos de uma reverberação acústico-mocional.

Discuto a seguir algumas estratégias e ações - com seus recursos e ferramentas - presentes nas formas e processos de aprendizagem da batucada. Embora cada procedimento seja explicado individualmente, eles são utilizados de forma simultânea no cotidiano das baterias e derivam das descrições de minhas experiências acima. Ou seja, de forma integrada eles fazem parte dos processos, contextos e espaços de aprendizagem da batucada.

A roda¹²²

Na escolinha de bateria da Nenê de Vila Matilde a formação dos naipes separados em roda tem a função de facilitar a interação entre os ritmistas aprendizes, especialmente pelo estabelecimento de um campo de visão e escuta comum a todos. Cada indivíduo pode observar e escutar a interpretação musical dos colegas, e cada ritmista se torna uma referência.

Na Bateria Alcalina a formação em roda durante o ensaio geral congrega todos os naipes, facilitando a interação entre os participantes da batucada. Os surdos de marcação ficam em posições opostas, dividindo a roda entre os naipes leves e agudos: de um lado da roda ficam caixas e repiniques, e do outro tamborins, chocalhos e agogôs. Dessa maneira os naipes ficam agrupados, ao mesmo tempo em que todos os ritmistas mantêm a totalidade do grupo em seu campo de visão.

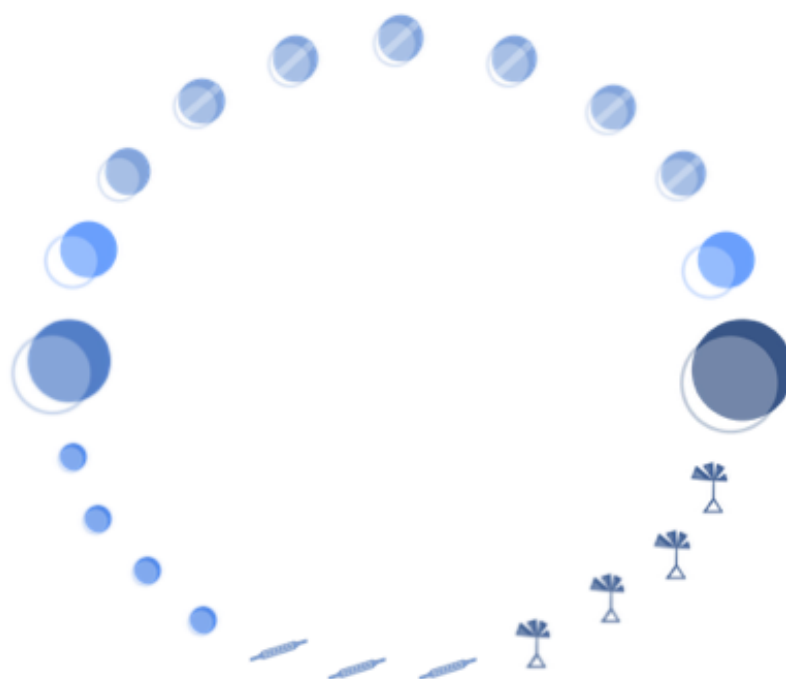


Figura 79. Ilustração da roda dos instrumentos da Bateria Alcalina durante ensaios.

¹²² Segundo Souza (2007), IPHAN (2004) e Graeff (2015), a “roda” é um espaço tradicional de transmissão de saberes do samba.



Figura 80. Roda da Bateria Alcalina.

A formação em roda cria uma equalização entre os naipes, permitindo que todos se escutem bem e de forma equilibrada. As referências dos surdos podem ser ouvidas com clareza por todos, apoiando a estrutura musical coletiva e dando suporte para cada interpretação individual dos ritmistas. Ao mesmo tempo em que cada um escuta seu naipe ao redor, escuta o som do conjunto completo¹²³. Ou seja, cada ritmista tem a referência acústica de seus colegas de naipe em primeiro plano, sem deixar de escutar os demais naipes. Essa equalização da roda permite que cada indivíduo entenda como sua batida se integra no som coletivo, como os padrões rítmicos se relacionam dinamicamente. Na dimensão acústica, as conjugações das levadas podem ser percebidas com clareza e múltiplas referências sonoras podem ser utilizadas pelos ritmistas.

A roda é, ainda, uma formação privilegiada para promover uma sintonização das reverberações corporais dos ritmistas. Por um lado, isso ocorre pela visão que todos tem

¹²³ nos ensaios da Bateria Alcalina os ritmistas são incentivados a tocar "ouvindo a si mesmo, ouvindo seu naipe e ouvindo o conjunto todo" (MESTRINEL, 2015)

de cada indivíduo movendo o corpo para tocar e, por outro, pela movimentação coletiva da roda. Nesse sentido, destaca-se o “balanço” lateral que o grupo realiza em alguns momentos do ensaio. Quando alguém começa a balançar o corpo lateralmente de forma pendular, a roda é “contagiada” e, sem a necessidade de um comando do mestre, o grupo todo começa a balançar¹²⁴. Este movimento alternado para os lados cria uma consonância sonora e corporal, atuando como um fator de integração da dimensão individual e coletiva. As marcações dos pés apoiam o fazer musical e criam uma referência visual evidente¹²⁵. Assim, se um ritmista está “fora” do balanço do grupo, de maneira quase instantânea, através de seu campo de visão, pode perceber sua falta de entrosamento com o ritmo coletivo.

Sobremaneira, os novatos - com algumas exceções - levam um tempo até conseguir tocar e se mover ao mesmo tempo. Quando um novo integrante consegue fazê-lo, muitas vezes comenta comigo após o ensaio, enaltecendo seu feito e demonstrando grande satisfação pela conquista dessa habilidade. O balanço da roda, um tipo de reverberação corporal coletiva do ritmo da batucada, tem um sentido de integração: quando os ritmistas se movem consonantemente uns com os outros cria-se uma sensação de harmonia e congregação. O balanço lateral estabelece um fluxo de energia dentro do grupo, que envolve cada ritmista no fazer musical coletivo. Portanto, além do regozijo pelo desenvolvimento de uma coordenação motora para tocar e balançar o corpo, a satisfação dos ritmistas denotam uma sensação de fazer parte do coletivo. Ou seja, se mover em consonância com o balanço da roda é uma externalização corporal do aspecto integrador da batucada enquanto prática coletiva.

Além disso, a roda cria uma sensação de igualdade entre todos os participantes da batucada. Um novato estará, fisicamente, ao lado de um ritmista experiente, o que simboliza uma equidade entre ambos. O mestre mantém-se na roda na mesma posição de igualdade com todos os ritmistas. Esta formação estabelece, assim, um ambiente de paridade, com impacto positivo nos processos de aprendizagem dos ritmistas. A roda rompe com uma divisão hierárquica dentro da batucada, simbolizando a importância de cada indivíduo para o som do conjunto. Indiretamente, cria-se uma consciência de que cada movimento e cada batida são determinantes para a performance coletiva, e conjugações dos padrões rítmicos podem ser percebidas na dimensão acústica e mocional.

¹²⁴ eventualmente, o mestre pode sinalizar uma direção para que a roda balance com maior consonância.

¹²⁵ Ciavatta (2009) desenvolveu uma metodologia de ensino musical através da constante movimentação dos pés, descrita em seu livro “O Passo”.

Cantar a batida

Polak & London (2014) identificam o uso de sílabas onomatopéicas por músicos de Mali quando explicam as batidas de determinados instrumentos, sugerindo o termo “silabificação” (*syllabification*) para designar tal procedimento. Gerhard Kubik (1979, p.14) chama estes fonemas de “sílabas mnemônicas” (*mnemonic syllables* ou *verbal mnemonics*), um “sistema de transmissão que pode ser descrito como uma notação oral”. Blacking (2006), Ferreira (2013), entre outros autores, apontam o uso de solfejos dos padrões rítmicos como uma característica inerente a diversas manifestações musicais africanas, afro-americanas e brasileiras. Tiago de Oliveira Pinto (2001) identifica este procedimento como “oralidades do ritmo” (p.106). Em pesquisa anterior, verifiquei tal prática em conversas com sambistas da Nenê de Vila Matilde (MESTRINEL, 2009), que “cantavam” as batidas dos instrumentos individualmente, ou de um ritmo tocado coletivamente - a batida da bateria completa, por exemplo. Esse procedimento é bastante comum e usual no universo das baterias de escola de samba e grupos de batucada em geral: seus participantes reproduzem vocalmente diversas batidas, breques e aspectos expressivos do ritmo (acentos, rufados etc.).

Tanto na Nenê de Vila Matilde, como na Bateria Alcalina, “cantar a batida” é um recurso utilizado nos processos de aprendizagem, quando indivíduos mais experientes solfejam determinados padrões rítmicos para os aprendizes (MESTRINEL, 2012 e 2015). Nos momentos iniciais do ensaio da Alcalina, quando os naipes estão separados, esta prática é comum. Eu circulo entre os grupos de cada instrumento e peço para os ritmistas “cantarem” as batidas que não estão sendo bem executadas nos instrumentos, isto é, os trechos nos quais o naipe apresenta dificuldade para tocar. É notável como o solfejo com sílabas ajuda na memorização do padrão rítmico e subsequente execução nos instrumentos. Antes de tocar de fato, o que exige certa desenvoltura técnica, os ritmistas podem apreender uma batida, uma frase ou convenção, facilitando sua subsequente execução instrumental. Ou seja, cantar uma batida ou convenção auxilia tanto na memorização, quanto na fluidez da execução instrumental. Em suma, *cantar facilita tocar*.

As batidas são reproduzidas vocalmente com sílabas que remetem à sonoridade de cada peça, como exemplificado abaixo:

[chocalho] **XxxX XxxX XxxX XxxX**
 tchi-ki-chi-ki tchi-ki-chi-ki tchi-ki-chi-ki tchi-ki-chi-ki

[agogô] **.X.X X.X. X.X. X.XX**
 kén-ké rén-kén kén-kén kén-ke-rén

[tamborim]. **XxxX XxxX XxxX XxxX**
 ta-ca-ra-ca ta-ca-ra-ca ta-ca-ra-ca ta-ca-ra-ca

[repinique] **XxxX XxxX XxxX XxxX**
 tu-ca-la-ca tu-ca-la-cu tu-ca-la-ca tu-ca-la-cu

[caixa] **X.xX Xxxx X.xX xX.X**
 ta - ti-ca ta-ca-ra-ca ta - ti-ca tu-crr - cu

[s. terceira] **x... X.X. x... XX.X**
 ti tum-tum ti tumdum-tum

[s. segunda] **X... x... X... x...**
 dim di dim di

[s. primeira] **X... X... x... X...**
 di dum di dum

A levada do chocalho, com sua sonoridade aguda e estridente, é cantada com sílabas apoiadas sobre as vogais “i” e consoantes que remetam ao entrechoque das platinelas deste instrumento: “tchi” (para as notas acentuadas) e “chi”. A batida carreteira do tamborim, com seu som seco e *stacato*, é cantada com vogais curtas e bem próximas umas das outras. A levada de agogô de quatro bocas é reproduzida vocalmente com um timbre que remete à sonoridade metálica das campanas do instrumento, perceptível nas vogais com acento agudo (“é”). O solfejo do padrão rítmico do repinique evidencia a variedade de timbres utilizados na sua batida carreteira, com sílabas começadas com as consoantes “t” e “c”, e as vogais “a” e “u”. Na batida de caixa, as sílabas “ti” indicam notas tocadas com menos intensidade e o efeito de rufado no final do padrão é cantado com um som prolongado de “r”. É notável, ainda, o uso das vogais “u” no final do solfejo, o que evidencia a estreita relação da batida de caixa e surdo de terceira (que tocam a mesma figura rítmica no final do ciclo). O terceira tem sua levada cantada com as vogais “u”

representando os sons “soltos” e acentuados, e vogais “i” nos toques abafados, de menor intensidade. O solfejo das notas abafadas dos surdos de primeira e segunda utiliza a sílaba “di”, enquanto as notas soltas são cantadas como “dim” (surdo de segunda) e “dum” (surdo de primeira). Assim, as notas principais de cada uma dessas batidas mostram seu caráter complementar e é comum o solfejo das duas batidas conjugadas: “dim-dum-dim-dum”. O som da consoante “m” indica a ressonância prolongada das notas soltas tocadas pelos surdos.

Ari Colares (2011) propõe uma sistematização do uso de sílabas com fins didáticos no ensino da percussão brasileira. Para o autor, as notas tocadas concomitantemente aos tempos e contra-tempos (cométrico) do ciclo devem ser cantadas com sílabas iniciadas com “t”, enquanto as notas sincopadas, isto é, que são tocadas entre os tempos e contra-tempos (segunda e quarta pulsação elementar sobre cada *beat* - contramétrico) devem ser iniciadas com “k” (ou “c”). Tal sistematização mostra-se de grande utilidade no contexto de aulas coletivas e vêm sendo utilizado como recurso pedagógico no ensino de percussão no Projeto Guri¹²⁶. Entretanto, no cotidiano de ensaios da batucada, tanto na Bateria Alcalina, como na Bateria de Bamba, as onomatopéias são cantadas de variadas maneiras, não sendo possível identificar um padrão de utilização das sílabas. Ou seja, as transcrições que apresento acima podem apresentar dezenas de variações nos usos de vogais e consoantes. As personalidades das batidas podem ser verbalizadas e cada ritmista irá cantar sua batida de forma particular.

Além das batidas de cada instrumento, o ritmo tocado pelo conjunto - as batidas conjugadas - pode ser reproduzido vocalmente. Seu Nenê (quando vivo) e Mestre Divino solfejam o ritmo da bateria da Nenê de Vila Matilde, apontando sua antiga característica rítmica da seguinte maneira (“X” maiúsculos indicam sons acentuados):

xXxX xXxx XxxX xXxx
 dum-ca-chi-ca tum-ca-la-cu ta-ki-chi-ca tu-cu-lu-gu

¹²⁶ A Associação Amigos do Projeto Guri trabalha com o ensino coletivo de diversos instrumentos musicais para crianças e jovens, em cerca de trezentos municípios do Estado de São Paulo. O uso das sílabas onomatopéicas proposto por Ari Colares pode ser verificado no livro didático de Percussão, disponível em: <http://www.projeto-uri.org.br/livros-didaticos/> [Livro do Educador]

Neste exemplo, o solfejo evidencia aspectos da conjugação das levadas e o caráter expressivo do “antigo” ritmo matildense¹²⁷, através da verbalização de sua estrutura elementar sintetizada.

Na Bateria Alcalina, quando vou “passar” um breque, peço aos ritmistas que cantem a resultante sonora da conjugação de todas os padrões rítmicos utilizados na convenção. Dessa forma, o grupo pode entender como os naipes se articulam durante o trecho, facilitando a subsequente execução de cada instrumentista.

Algumas batidas são melhor compreendidas se seu solfejo é associado a um determinado movimento corporal. Para o aprendizado de breques e convenções, esta associação mostra-se especialmente eficaz. Dou um exemplo: no final de uma convenção tocada em uníssono por todos os naipes da Bateria Alcalina (transição do “Samba do Crioulo Doido” para o “Samba Cadenciado”), cada ritmista deve tocar uma sequência de notas com dinâmica crescente (*crescendo*). Antes de realizar o breque com os instrumentos, o grupo canta o trecho e faz um movimento ascendente com o corpo, que começa inclinado para baixo e vai erguendo-se na medida em que as notas são solfejadas (e depois tocadas).

X.X. X.X. X.X. X.X.

tum-tum tum-tum tum-tum tum-tum

[aumentando o volume e erguendo o corpo, simultaneamente]

Cantar o trecho e mover o corpo em sintonia com a expressividade musical pretendida, permite aos ritmistas apreender tanto a divisão rítmica que deve ser tocada, quanto a dinâmica adequada.

Portanto, “cantar as batidas” auxilia nos processos de aprendizagem musical da batucada, mostrando-se um recurso característicos desta manifestação.

¹²⁷ Como apontado no capítulo de análise musical, nos dias atuais o ritmo da batucada matildense apresenta outra configuração sonora advinda da conjugação sintética das batidas. O ritmo transcrito acima refere-se especificamente à “batida de antigamente”, como frisava Seu Nenê e Divino. Este padrão rítmico evidencia o “culugudum”, terminologia que descreve uma maneira de tocar surdo de terceira utilizada na bateria da Nenê na década de 1960 (MESTRINEL, 2009, p.126).

Tocar lento e fragmentar a batida

Quando os ritmistas começam a tocar um instrumento, dificilmente conseguem executar as levadas em andamentos mais rápidos, característicos do ritmo de samba tocado na batucada (samba enredo). Na Bateria de Bamba o andamento varia entre 138 e 148 BPM. A Bateria Alcalina, quando toca o ritmo de samba, mantém um tempo médio de 134 BPM. A execução nestes andamentos exige uma prática constante dos ritmistas, o que vai habilitá-los a tocar as batidas com desenvoltura, fluência e sem “deixar cair”, isto é, mantendo o andamento estável.

No sentido de viabilizar a compreensão e execução de cada batida, os ritmistas costumam começar tocando os padrões rítmicos em andamentos mais lentos. Este recurso é fundamental para que um aprendiz consiga articular seus movimentos corporais de forma fluida e apreender a sequência de gestos necessários para tocar um instrumento. A estratégia é evidente no trabalho de naipe da Escolinha de bateria da Nenê de Vila Matilde, bem como no começo dos ensaios da Bateria Alcalina. Os ritmistas mais experientes tocam as batidas junto com os novatos, mantendo um ritmo estável que serve de apoio. Os movimentos do corpo são a principal referência nestes momentos e cada ritmista aprendiz segue a sequência de gestos dos ritmistas mais experientes. Enquanto um ritmista tenta mover seu corpo coordenadamente com outro, ele vai entendendo a relação entre os gestos e os sons.

Como aponta Luciana Prass (1999), nestes momentos são “inventadas técnicas”. Ou seja, o andamento lento permite ao ritmista aprendiz descobrir formas de movimentar seu corpo que lhe permita tocar a batida. Os ritmistas mais experientes, eventualmente, propõem maneiras de segurar a baqueta, de mover punhos e cotovelos. No entanto, cada um desenvolve sua própria maneira de tirar som do instrumento e não há uma rigidez quanto à postura e técnica. Estes “ajustes” são feitos paulatinamente, na medida em que um ritmista aprendiz vai adquirindo fluência no instrumento. Quando o andamento é acelerado, novas formas de se movimentar acabam se desenvolvendo, a partir da necessidade de tocar a batida de forma fluida e com o corpo relaxado em uma velocidade “pra frente” (isto é, mais rápido).

Complementarmente à execução em andamento lento, uma estratégia utilizada para o aprendizado de uma levada é sua fragmentação em partes menores. Ou seja, um ciclo de quatro tempos é dividido em dois ciclos de dois tempos, por exemplo, e cada parte da levada é trabalhada isoladamente. O exemplo do ensino da batida de caixa na

escolinha da Nenê de Vila Matilde é emblemático, e o mesmo procedimento é utilizado nos ensaios da Bateria Alcalina. Os ritmistas aprendizes repetem cada trecho da levada várias vezes, até apreenderem-no. Em seguida “encaixam” as partes e tocam a batida completa. Eventualmente, eu proponho trabalhar especificamente o encaixe, já que a fragmentação pode resultar na perda da consciência do padrão rítmico completo.

A fragmentação de uma levada pode ajudar, ainda, na compreensão de como um padrão rítmico se relaciona com outro nos diferentes naipes de instrumentos. Na batida de caixa, por exemplo, costumo demonstrar para os ritmistas aprendizes como cada trecho da levada está relacionado com o apoio das marcações e com a levada do surdo de terceira. Uma atenção às levadas carreteiras também ajuda na compreensão das partes de uma batida, que podem ser relacionadas com cada nota da condução - as pulsações elementares servem como referência.

O andamento lento e a fragmentação das batidas tornam-se recursos mais efetivos quando associados com o o solfejo das batidas. Lentamente, um padrão rítmico, ou parte dele, pode ser “cantado” uma vez e tocado logo na sequência. Alguns ritmistas podem cantar a batida, enquanto outros tocam-na no instrumento. Ainda, um ritmista pode tocar e cantar ao mesmo tempo, associando o solfejo rítmico a uma execução instrumental em andamento lento, simultaneamente. Ou seja, diferentes tipos de ações podem combinar os recursos de maneira variada. Da mesma forma que as próprias técnicas podem ser “inventadas”, uma série de procedimentos podem ser criados para viabilizar o aprendizado.

Identificação das dificuldades de cada instrumento e direcionamento dos ritmistas para os naipes

Cada instrumento possui características que exigem estratégias de aprendizagem diferentes. Alguns ritmistas terão mais facilidade na execução de determinados instrumentos, de acordo com sua predisposição corporal e motivação. O mestre e os diretores têm papel fundamental no sentido de direcionar um ritmista aprendiz para um naipe em que ele possa se desenvolver de maneira fluida. Na Escolinha de Bateria da Nenê, a escolha do instrumento para ser aprendido é livre. Já na Bateria Mirim, o mestre tem autonomia para indicar a troca de naipe para alguns jovens, afim de obter o melhor rendimento individual e, conseqüentemente, do conjunto. Na Bateria Alcalina, a escolha

pelo instrumento inicial por um ritmista novato segue três condições: (i) o desejo da pessoa, (ii) a necessidade de mais instrumentistas em determinado naipe e (iii) a “regra” de que ninguém começa no grupo tocando surdo.

Um ingressante na Bateria Alcalina, em seu primeiro ensaio, conversa com o mestre ou algum ritmista e “negocia” qual instrumento tocar. Algumas pessoas chegam determinadas a tocar uma peça específica, outras chegam abertas a sugestões. Se algum naipe está carente de ritmistas, isto é, com poucos integrantes, sugere-se ao ingressante que se integre a este naipe. A “negociação” é bem breve e leva em conta a empatia do novato por algum instrumento, a necessidade de manter o equilíbrio dos naves e a restrição aos surdos. Esta, se deve ao fato de que a Alcalina toca com apenas um surdo de primeira, um surdo de segunda e de um a três surdos de terceira. Pela baixa quantidade de instrumentos neste naipe e pela função estrutural de suas batidas no conjunto, os surdistas costumam ser ritmistas mais experientes, que mantém o bom funcionamento da engrenagem rítmica da batucada, criando um apoio fundamental para o fazer musical individual e coletivo. Os ritmistas novatos são incentivados a se manter em um mesmo naipe por alguns meses, já que somente assim poderão aprender, de fato, a tocar um instrumento. Sobremaneira, após alguns ensaios, eles têm liberdade para experimentar outras peças e possivelmente mudar de naipe. Muitos ritmistas alcalinos almejam chegar ao naipe de surdo - tocar este instrumento representa certo status dentro do grupo.

Cada naipe de uma bateria exige determinadas aptidões e recursos técnicos dos ritmistas. Isto é, cada instrumento possui aspectos mais fáceis ou mais difíceis, de acordo com sua organologia e função no conjunto da batucada. O chocalho possui uma técnica relativamente simples, que consiste de movimentos alternados para frente e para trás. Embora seja um instrumento bastante acessível para os iniciantes, tocá-lo exige agilidade e constância na movimentação dos punhos e braços (a chamada “munheca”), o que tende a cansar os ritmistas. Sobremaneira, é um bom instrumento para ter a primeira experiência na batucada, inclusive pela recorrência de padrões rítmicos iguais ou similares em diferentes arranjos da batucada.

A levada carreteira do tamborim, de forma análoga a do chocalho, pode ser bastante cansativa, especialmente se os membros superiores apresentarem uma tensão muscular durante a prática. Ou seja, um aprendizado importante no tamborim é sua execução de forma relaxada. A sequência de movimentos da levada carreteira exige o controle simultâneo do movimento da baqueta e do próprio instrumento, dentro de um fluxo contínuo. Por ser um instrumento pequeno, há uma espécie de “ilusão” de que seria

fácil tocá-lo. No entanto, a execução da batida carreteira apresenta certa dificuldade e requer bastante treino. Além disso, o tamborim costuma executar um arranjo com várias partes - o desenho de tamborim do samba enredo -, que exige uma boa memória dos ritmistas.

O agogô de quatro bocas demanda o controle da baqueta que golpeia as campanas com a mão direita e uma boa postura para segurar o instrumento em altura adequada com a mão esquerda (no caso de pessoas destros). Alguns ritmistas se queixam do peso do instrumento, que pode ter diferentes tamanhos. As levadas exigem uma memorização das sequências de golpes em cada uma das campanas, o que é facilitado pela apreensão da "melodia" completa de cada padrão rítmico. Isto é, cada frase tocada forma um desenho melódico pela combinação dos sons das bocas do agogô. A consciência do contorno melódico advém das sequências de movimentos de cada frase.

Para tocar o repinique é necessário, ao mesmo tempo, um bom controle da baqueta na mão direita e um golpe de mão esquerda que tire som da pele do instrumento. Então, sua dificuldade técnica advém da combinação de mão e baqueta, que se movem dentro de um fluxo para manter a levada carreteira, com diferentes golpes em cada parte da pele. Além disso, o repinique é responsável pelas chamadas - frases que convocam a entrada da bateria. O ritmista deste instrumento precisa conhecer o fraseado das chamadas e ter consciência do andamento em que vai "puxar" o samba ao tocá-las.

A caixa demanda a coordenação dos dois membros superiores - mãos portando baquetas. Existem variadas formas de pegar a baqueta e de mover o punho e cada ritmista deve descobrir - ou inventar - sua maneira de tirar som do instrumento. Geralmente a baqueta da direita é segurada com a mão virada para baixo, como uma continuação do braço; a baqueta da esquerda é pegada com a mão virada para cima, formando um ângulo médio de noventa graus com o antebraço¹²⁸. Assim, cada mão e braço apresenta um tipo de movimentação, que deve ser complementar, e reflete-se em diferentes pegadas da baqueta. A execução do rufado também pode se mostrar difícil, na medida em que os rebotes controlados que produzem este efeito exigem uma variação na pressão da baqueta direita sobre a pele.

O surdo de terceira demanda o conhecimento de um vocabulário rítmico que permita a execução de variações da levada padrão, algo recorrente neste instrumento. Além disso, a mão esquerda pode atuar como uma segunda baqueta, de forma similar ao

¹²⁸ de acordo com terminologia da percussão clássica e do instrumento bateria, a caixa na batucada de samba é tocada com a "técnica tradicional" - *traditional*.

repinique, exigindo uma técnica de tirar som da pele. Os surdos de marcação - primeira e segunda - por sua vez, possuem batidas com menos toques, o que teoricamente facilita sua execução. Em compensação, tocá-los exige preparo físico dos ritmistas para aguentar o peso das peças penduradas ao ombro. Além disso, estes surdos demandam uma alta concentração no andamento, já que eles atuam primordialmente na função de sustentar o ritmo, atuando como pivôs da estrutura musical.

É notável que cada peça tem diferentes tipos de exigências técnicas e apresenta suas dificuldades específicas. Além disso, cada instrumento possui uma série de recursos idiomáticos que podem ser desenvolvidos no sentido de ampliar o vocabulário rítmico de cada ritmista, tornando o aprendizado musical “infinito”. Cada ritmista se adaptará com maior ou menor fluência a determinados instrumentos. No caso da Bateria Mirim da Nenê e da Bateria Alcalina, cabe ao mestre e ritmistas experientes direcionar os aprendizes para um naipe em que eles consigam tocar com fluência e desenvoltura. Esse direcionamento exige a observação do quanto cada novato está conseguindo “desempenhar” em seu instrumento - se está tocando fluentemente e “somando” no conjunto -, ou se está apresentando muita dificuldade. É fundamental para a motivação de um aprendiz que ele sinta-se parte da engrenagem rítmica da batucada, que consiga se expressar musicalmente dentro do conjunto, mesmo que apresente dificuldades em alguns momentos.

Com o passar do tempo, um ritmista novato poderá trocar de peça por conta própria, na medida em que sentir que já aprendeu de forma razoável seu primeiro instrumento, tiver vontade de aprender algo novo e houver espaço em outro naipe. É interessante notar como alguns ritmistas da Alcalina, com o tempo, percebem as necessidades de determinados napes e buscam aprender outros instrumentos afim de suprir uma possível carência do grupo. Neste caso, nota-se também um aprendizado relativo à conduta, no sentido de agir em prol do coletivo.

As múltiplas referências

Na Bateria de Bamba, pode haver uma sequência no processo de aprendizagem dos ritmistas: (i) escolinha - (ii) Bateria Mirim - (iii) Bateria de Bamba. Em cada uma destas etapas, novos elementos podem ser aprendidos, tanto em relação à execução do instrumento, quanto às condutas e comportamentos necessários para integrar a bateria.

Em cada momento, uma pessoa interage com diversos ritmistas, com diferentes níveis de experiência. Em cada situação, novas formas de tocar e novas condutas podem ser apreendidas.

Na Bateria Alcalina, por sua vez, não existem etapas tão bem definidas e um ritmista novato passa a tocar em apresentações públicas após poucos ensaios, às vezes com apenas alguns dias de contato com seu instrumento. Isso se torna possível graças à presença de um núcleo de ritmistas mais experientes, que mantém o ritmo “firme” e conhece os breques. Os ritmistas aprendizes são integrados pela engrenagem rítmica do conjunto e conseguem, mesmo que algumas vezes de forma parcial, participar ativamente do fazer musical coletivo.

Os ritmistas aprendem a tocar através da interação com os demais participantes da batucada, isto é, com *múltiplas referências*. A interação com os colegas é uma estratégia central dos processos de aprendizagem em uma bateria e cada ritmista se torna uma referência. Uma execução individual pode ser observada e escutada pelos ritmistas ao redor, configurando uma referência acústico-mocional através da *reverberação corporal do ritmo*: os movimentos e a sonoridade de cada ritmista apoiam o fazer musical individual e coletivo. O relato do ritmista Otávio (que toca na Bateria Alcalina e na Bateria de Bamba) é bastante representativo:

Você acaba conversando com a pessoa por olhar, por dar risada, faz uma brincadeira aqui, daí o outro responde ali. Aí você vê como o cara toca, aí você já aprende, tenta reproduzir, presta atenção como outras pessoas estão tocando outros instrumentos, como encaixa um instrumento no outro, qual a diferença de um ritmo e do outro... vixe! *É um aprendizado de todo lado* que eu tenho, total! (entrevista concedida ao autor em 10/08/2015, grifo meu)

Assim, cada interpretação individual é “envolvida” pelo som do conjunto - “aprendizado de todo lado” -, dentro de um fluxo de movimentos apoiado pelo *som envolvente* da batucada. Além disso, as múltiplas referências permitem o estabelecimento de “conversas” - “por olhar”, como sugere Otávio, e através da execução de variações das batidas. Então, as referências múltiplas criam um grande dinamismo na prática musical, que se reflete na formação de diferentes *personalidades das batidas*, em variados tipos de *conjugação* entre as levadas dentro da sonoridade do conjunto. Durante os ensaios da Alcalina, é comum os ritmistas mais experientes se posicionarem entre ritmistas com mais dificuldade, afim de apoiar sua execução musical.

A repetição

Todas as estratégias descritas anteriormente têm um elemento fundamental que as tornam efetivas: a *repetição*. Repetir inúmeras vezes cada batida ou breque, apoiando-se nos procedimentos sugeridos, permite o estabelecimento de uma relação densa com o fazer musical e as diferentes maneiras de tocar cada instrumento. A repetição dos movimentos associados à produção sonora individual e coletiva constitui uma forma “espiral” (Ferreira, 2013, p.257), que facilita a compreensão de “vários níveis simultâneos” do fazer musical cíclico característico da batucada. Assim, um ritmista pode apreender cada batida, suas possíveis conjugações com as demais levadas e o som do conjunto, os diálogos musicais que podem ser estabelecidos durante a prática e a forma global da performance - o começo, meio e fim de um arranjo musical tocado pelo grupo.

Cada vez que se toca uma batida, um breque ou um arranjo, retorna-se ao mesmo ponto inicial e a cada recomeço novos aspectos podem ser desenvolvidos. Por exemplo: a cada repetição de um breque, um ritmista terá oportunidade de tocar com mais segurança seu instrumento, poderá observar os movimentos dos colegas de naipe e entender melhor o sinal de regência do mestre para aquele trecho. Na execução das batidas ocorre a mesma coisa: a cada ciclo um ritmista poderá experimentar alguma variação na maneira de segurar a baqueta/instrumento, tentar fazer uma variação rítmica do padrão, escutar como sua levada se encaixa com outras. Em cada recomeço do ciclo, o fazer musical apresentará novos elementos, criando a noção de uma espiral ascendente: retorna-se “ao mesmo ponto”, mas com mais experiência acumulada individual e coletivamente.

Assim, a repetição contribui para criar uma intimidade de cada ritmista com seu instrumento, atuando como um fator de integração à prática musical coletiva. Quanto mais vezes se toca uma batida ou um trecho, mais fluido ele se torna e maior será o fluxo de energia durante o fazer musical. Um ritmista poderá se sentir mais entrosado e envolvido, tornando-se cada vez mais apto para compreender (i) seus próprios movimentos corporais, (ii) o movimento dos colegas ao redor, (iii) a estrutura e possibilidades de variações das batida, (iv) como elas se encaixam umas com as outras e, conseqüentemente, (v) o som do conjunto. Dessa forma, os participantes da batucada desenvolvem uma consciência corporal que melhora sua prática e os integra no grupo.

Portanto, na batucada, quanto mais se repete, mais densa se torna a experiência, mais intuitivas se tornam as “respostas” do corpo na interação coletiva, mais

“internalizado” fica o ritmo. A repetição em forma espiral, sob essa perspectiva, é o principal fator gerador do “talento” ou do “dom” de um ritmista. A elevada quantidade de experiência acumulada pela prática pode tornar a prática musical de alguém “excelente”, o que às vezes é considerado um feito extraordinário. No entanto, o “talento” e o “dom” não são entidades mágicas, mas sim resultado de uma imersão nos contextos de prática da batucada e seus espaços de aprendizagem, como apontado pelo Dossiê do Samba Carioca IPHAN.

“Já nasce sambando” (ou “Já nasce sabendo”), “Está no sangue”, “É de família”, são frases comuns na cena do samba e exprimem, não a defesa de um determinismo biológico, mas uma noção bem assentada do poder da transmissão familiar e comunitária dos saberes do samba. E essa transmissão se dá desde muito pequeno, através desse instrumento musical do sambista que é o seu próprio corpo (IPHAN, 2006, p.72).

A citação, além de revelar expressões convencionais entre sambistas referentes ao “dom natural”, expressa a centralidade do corpo (considerado um “instrumento musical”) e a noção comunitária do samba.

Na Bateria de Bamba ocorrem muitos casos de imersão no contexto do samba desde a infância, isto é, filhos, sobrinhos e netos dos ritmistas frequentam a batucada desde pequenos. Nestes casos, é notável o aspecto cultural do aprendizado: tratam-se de famílias de sambistas, que ouvem e tocam samba em seu cotidiano, vivem a cultura das escolas de samba e do carnaval - frequentam rodas de samba e quadras de outras agremiações, fazem batucada nos jogos de futebol de várzea, possuem instrumentos em casa etc. - e demonstram um grande envolvimento emocional com este tipo de prática. Segundo Hargreaves & North (2008, p.312) “o desenvolvimento musical das pessoas ocorre *naturalmente* enquanto elas crescem em sociedade e (...) esse desenvolvimento é moldado pelos contextos e instituições onde ocorrem”¹²⁹ (tradução e grifo meus). Ou seja, o contato reiterado com a batucada, dentro de seu contexto cultural, facilita o desenvolvimento de habilidades musicais, tornando-as “naturais”. A repetição, nesse sentido, pode ser identificada na recorrência das experiências, como um tipo de hábito. Connerton (1999, p.109) sugere que “o hábito é um conhecimento e uma memória existente nas mãos e no corpo” e que “ao cultivarmos um hábito, é o nosso corpo que ‘compreende’” (grifo original)¹³⁰.

¹²⁹ *People’s musical development occurs naturally as they grow up in society, and yet this development is also shaped by the educational contexts and institutions in which it takes place.*

¹³⁰ Connerton, ao estudar a “memória social”, explica que o “hábito (...) não pode ser pensado sem uma noção de automatismos corporais” (idem, p.05). O autor defende que a memória está sedimentada ou acumulada no corpo através de práticas de “incorporação” e “inscrição” (p.83-84).

Portanto, mais do que uma estratégia isolada, a repetição é um elemento básico do processo de aprendizagem de uma batucada, uma espécie de força motora que articula o fazer musical individual e coletivo. Na bateria da Nenê de Vila Matilde, os mestres e diretores têm um discurso constante de que um bom ritmo advém de muitos ensaios, isto é, de muitas repetições.

Como apontado anteriormente, cada uma destas estratégias ocorre de maneira integrada e não existe uma sequência de procedimentos ou algum tipo de metodologia previamente organizada. A aprendizagem em uma bateria possui uma fluidez e flexibilidade identificadas nas próprias estruturas rítmicas da batucada. Os ritmistas aprendem a tocar inseridos em contextos sócio-culturais, através de processos com formas variadas e flexíveis, que constituem espaços de aprendizagem.

Aspectos integrados da aprendizagem na batucada

A partir dos apontamentos e discussões anteriores, é possível elencar alguns aspectos que se destacam nestes processos de aprendizagem. Assim como as estratégias e ações discutidas, os aspectos descritos a seguir estão integrados, concatenados na própria experiência do fazer musical da batucada, com suas reverberações de saberes dentro de espaços de aprendizagem.

Flexibilidade dos processos

Como demonstrado anteriormente, a flexibilidade é um aspecto que permeia o fazer musical da batucada. Da mesma forma como as próprias batidas se flexibilizam umas em relação às outras através da interação entre os ritmistas que as tocam, os processos de aprendizagem da batucada possuem uma maleabilidade. Isto é, não há uma metodologia estrita ou procedimentos rígidos durante o desenvolvimento de habilidades musicais por parte dos ritmistas. Por causa dessa flexibilidade das estratégias

utilizadas por cada pessoa, as próprias batidas adquirem sua personalidade, seu “sotaque”, proveniente dos variados movimentos corporais empregados por cada um, pelos diferentes tipos de engajamento com a sonoridade do conjunto (a engrenagem rítmica da batucada).

As forças atrativas e interativas presentes na dimensão acústica da estrutura rítmica - as relações entre suspensão e apoio, tensão e relaxamento rítmico - fazem cada pessoa encontrar uma maneira de aprender, conectando sua percepção e prática com os comportamentos musicais da marcação, base e condução. Nesse sentido, cada participante descobre os gestos que lhe permitem tocar um instrumento, ouvindo e se movendo dentro de uma “rede flexível” característica da batucada. Tiago de Oliveira Pinto comenta:

[o]s fenômenos musicais africanos e afro-brasileiros (...) decorrem dentro de uma rede pré-definida de relações, constituídas de fios imaginários que se cruzam e que mantêm coeso o acontecimento musical. Esta rede, que se caracteriza por uma certa flexibilidade, está presente onde há música tocada em conjunto (PINTO, 2001, p.103).

Ou seja, a flexibilidade é inerente ao fazer musical coletivo e a elasticidade dessa rede imaginária possibilita “a atuação própria do conjunto musical e da ação complementar dos vários níveis rítmicos e sonoros” (idem). Aprender a tocar dentro desta rede, através de ações complementares, leva o ritmista à adquirir uma *consciência interativa*. As relações que se estabelecem durante a prática são os cruzamentos desta trama e flexibilizam a própria estrutura sonora da batucada.

Wenger (2001) aponta que os processos de aprendizagem pela prática combinam “perturbabilidade e elasticidade”, aspectos do desenvolvimento de capacidades de adaptação (p.127). Ou seja, os ritmistas se adaptam às necessidades técnicas para execução de um instrumento musical através da interação com seus pares, da sintonização corporal com o fazer musical coletivo. Renzo, ritmista da Bateria Alcalina comenta: “acho que todo mundo consegue 'pegar' as coisas básicas, ainda que algumas pessoas demorem um pouco mais de tempo, outras menos, mas acho que [todo mundo] consegue” (entrevista concedida ao autor em 10/08/2015). Ou seja, há uma “elasticidade” no próprio ritmo de aprendizagem de cada ritmista.

Cada participante da batucada toca cercado de referências e cada uma delas afeta sua prática individual. Amplia-se, dessa forma, os parâmetros que guiam a performance, dentro de um movimento dinâmico entre a dimensão individual e coletiva do fazer musical. Um caixeiro, por exemplo, toca ouvindo um surdo de terceira ao seu lado, observa a

marcação dos pés dos colegas ao redor, sente a condução do naipe dos chocalhos e se atenta aos sinais gestuais e sonoros do mestre. Seus movimentos para tocar a caixa estão em relação dinâmica com estes diversos parâmetros e sua batida se flexibiliza em função de cada um deles. Ao aprender a tocar, um ritmista está inserido desde o primeiro momento neste espaço com múltiplas referências, o que torna a flexibilidade um aspecto inerente de sua aprendizagem prática e das próprias características de sua batida, que vão se refletir na sonoridade do conjunto.

Sintonização entre os ritmistas: a integração pela ação de tocar junto

Dentro desta rede flexível de interações entre os ritmistas, a aprendizagem se desenvolve através de processos de sintonização entre os participantes da batucada. Ferreira (2013, p.245), discorrendo sobre o candombe uruguaio, explica que a sintonização ocorre "a partir de marcos de ação e de monitoramento da resultante entre a ação de cada ator e dos músicos ao seu redor". Ou seja, os próprios movimentos corporais configuram "marcos de ação" que permitem a cada *performer* se sintonizar com o fazer musical coletivo ao observar ("monitorar") a relação entre seus próprios gestos e o dos colegas ao redor. Ou seja, a sintonização dos movimentos leva os participantes da batucada a tocar juntos.

Partindo desse pressuposto, verificado na prática de uma bateria, entendo que na batucada "tocar certo" significa "tocar junto". A convivência de diversas personalidades das batidas, os variados movimentos corporais e técnicas para execução dos instrumentos e a consequente flexibilidade da estrutura sonora da batucada criam uma margem ampliada do conceito de "tocar certo". Assim, é primordial a ação de "tocar junto", isto é, atuar dentro da engrenagem rítmica do conjunto, contribuindo para a articulação dinâmica das diversas levadas que formam o som da batucada. Em outras palavras, a sintonização entre os ritmistas expande o conceito de "certo", que passa a ser "junto", ou seja, sintonizado com o conjunto.

Obviamente, "tocar junto" é fundamental em qualquer prática musical coletiva e existem parâmetros para a integração de uma performance individual em relação a um conjunto. No entanto, nos contextos da batucada a interação e sintonização entre os ritmistas é um aspecto crucial do fazer musical, das relações que se estabelecem entre os

movimentos do corpo e as estruturas sonoras. Sobremaneira, a flexibilidade do conceito de "tocar certo" pode ser estendida à definição de "tocar junto".

Como demonstrado na parte de análise musical, a conjugação de diferentes personalidades de uma "mesma" batida constituem uma sonoridade envolvente e tocar junto não significa tocar exatamente nos mesmos pontos de ataque. Ou seja, da mesma forma que existem variadas maneiras de "tocar certo" um mesmo padrão rítmico, existem diferentes maneiras de "tocar junto", com vários tipos de encaixes entre as levadas, especialmente numa dimensão micro-temporal. Analogamente, existem diferentes formas de aprender a tocar junto, como indica o depoimento do ritmista Daniel, da Bateria Alcalina: "passou muita gente [pela Alcalina], diversos aprendizados musicais. O mais legal aqui foi ver que cada um ensina e aprende diferente, cada um tem seu jeito de aprender ou ensinar. Mas querendo ou não, todo mundo se ajuda" (entrevista concedida ao autor em 10/08/2015). Então, os "jeitos" de tocar e os "jeitos" de aprender estão vinculados, dentro de uma prática colaborativa onde todos se ajudam, isto é, todos estão envolvidos na ação de ensinar e aprender juntos.

Marininha, ritmista da Alcalina que se tornou mestra do grupo, relata:

entrei sem saber nada de nada, nunca tinha feito nada de música, não sabia tocar nada da Bateria. Daí você entra e erra tudo, não consegue fazer nada, mas, mesmo assim, quando está todo mundo o som rola, né? Então é 'massa' por isso, às vezes você está tentando aprender a tocar um instrumento, mas você sozinho não consegue, daí você fica triste por não conseguir, daí você desiste. E na Bateria, mesmo que você não consiga, vai 'rolar' a batucada, você pode estar errando o que for que vai acontecer do mesmo jeito, vai ficar ótimo, vai todo mundo se divertir. Daí com o tempo você vai ficando, porque está 'rolando', e daí você vai aprendendo mesmo e vai somando na batucada... é isso (entrevista concedida ao autor em 10/08/2015).

Sua fala remete diretamente ao conceito vigotskiano de que em grupo uma pessoa consegue fazer/aprender algo que sozinho não conseguiria (ou demoraria mais). O relato conta como a paulatina sintonização com o grupo vai permitindo o desenvolvimento musical do ritmista, que acabará "somando na batucada". A motivação para a permanência no grupo vem da percepção de que é possível se sintonizar com os colegas de ritmo, de que mesmo com os "erros" individuais a bateria vai ter um bom desempenho.

Lave (2001, p.28) nos estudos sobre a aprendizagem situada (*situated learning*) questiona: "o termo 'erro' tem sentido?" A autora entende que a resposta depende do ponto de vista adotado e deve levar em conta as "concepções históricas e socialmente situadas da ação e da crença errônea" (idem, tradução minha)¹³¹. Ou seja, considerando

¹³¹ *el término 'error' tiene sentido? La respuesta depende del punto de vista socialmente posicionado que se adopte y de las concepciones histórica y socialmente situadas de la acción y la creencia erróneas.*

a natureza flexível da sonoridade e dos processos de aprendizagem da batucada, o “erro” pode ser relativizado. A sintonização entre os ritmistas - “tocar junto” - dilui possíveis “desvios” e imprecisões de uma execução individual através de sua integração no fazer musical coletivo, remetendo aos processos de autorregulação descritos na parte anterior. Por esse motivo, é possível a convivência harmoniosa de ritmistas com diferentes níveis de proficiência musical em uma bateria - se todos estão tocando junto, a prática pode ser bem sucedida, demonstrando seu caráter integrador.

Nesse sentido, retomo a problematização do uso do termo “discrepâncias participatórias” (KEIL, 1987, 1995), que pode ser substituído, no caso da batucada, por *integração participativa*. Ou seja, a participação de cada indivíduo na prática coletiva permite a integração das diferentes variações interpretativas na sonoridade do conjunto. Considerando que este fenômeno representa a inserção de um ritmista nas atividades de um grupo, a integração se mostra também no âmbito social: mesmo que alguém não toque “perfeitamente”¹³² sua batida, será aceito na bateria, poderá se integrar ao grupo e se sintonizar com o fazer musical coletivo. O ritmista Dan (que também atua na Bateria de Bamba) comenta sobre a Alcalina: “é um ambiente aberto, onde tem a ideia de que você não precisa saber tocar, você só precisa ter vontade de tocar. Se você tem vontade, você vai aprender a tocar e a gente vai te ajudar. Isso é o principal motivo da Bateria ser um ambiente tão agregador assim (entrevista concedida ao autor em 10/08/2015)”.

A sintonização entre os ritmistas, portanto, leva à harmonização de diferentes formas de tocar e faz parte dos processos de aprendizagem da batucada, reforçando seu caráter integrador e flexível, fundamentado sobre a movimentação corporal.

Corporeidade e mímese

Como apontado na parte analítica musical deste trabalho, a *estrutura física* do ritmista reverbera as próprias estruturas musicais a partir de sequências de movimentos utilizados para tocar os instrumentos. “Corporeidade” é o conjunto de gestos e movimentos expressivos do corpo durante a prática musical, que assume um papel central nos processos de aprendizagem da batucada. Ou seja, a corporeidade se refere à

¹³² visto toda a flexibilidade inerente ao fazer musical e processos de aprendizagem da batucada, a “perfeição” torna-se um conceito relativo (assim como o “certo”) e, em última instância, irreal.

qualidade da movimentação da estrutura física durante a prática. Sob uma perspectiva fenomenológica, "o sentido dos acontecimentos está na corporeidade" (NÓBREGA, 2008, p.142). Godinho (2006, p.361) em seu estudo sobre o corpo na aprendizagem musical, explica que "a música é, em qualquer situação, produzida por intérpretes, (...) o som que nos chega vem fortemente associado a sua forma de produção e ao corpo que lhe dá vida".

Quando iniciei minhas pesquisas sobre a bateria da Nenê de Vila Matilde, sempre me chamou a atenção a *vibração* e grande energia dos corpos dos ritmistas durante a performance daquele grupo (MESTRINEL, 2009, p.156). Um de meus principais aprendizados na Bateria de Bamba foi *tocar com vibração*, isto é, trazer para meus movimentos a potencia da engrenagem sonora da batucada, expandindo meus gestos e me deixando envolver pela alta vibração do som e dos corpos dos ritmistas matildenses durante a prática. Dessa maneira, pude experimentar em meu próprio corpo as reverberações da batucada, tanto no sentido expressivo musical, como nos sentidos simbólicos. Segundo John Blacking (1977, p.9), dentro do desenvolvimento cultural das pessoas, as "estruturas do corpo" compartilham "estados somáticos" com diversos "ritmos de interação", transformando "experiências e sensações internas em formas externalizadas e visíveis"¹³³.

Minha aceitação como ritmista da Nenê de Vila Matilde exigiu a demonstração de minha competência musical através de minha corporeidade: toquei, reiteradas vezes, com grande afinco, alta vibração corporal, totalmente engajado com a prática coletiva - mostrando minha disposição com o corpo. Aprendi a me mover na batucada matildense através de processos de sintonização com os ritmistas mais experientes, flexibilizando meu corpo afim de realizar movimentos condizentes com a corporeidade exibida pelos membros da Bateria de Bamba durante ensaios, apresentações e desfiles. Segundo Wulf (2013, p.59), os sujeitos adquirem as competências necessárias para se comportar apropriadamente em certas situações através de processos de "adaptar-se e tornar-se similar", a partir de "situações experimentadas anteriormente e a mundos que ostentam as marcas da cultura da qual eles fazem parte"; nestes processos "o mundo dado entrelaça-se com a experiência individual daquele que com ele forma a relação mimética" (idem).

¹³³ *Crucial factors in the development of cultural forms are the possibility of **shared somatic states**, the **structures of the bodies that share them**, and the **rhythms of interaction** that transform commonly experienced internal sensations into **externally visible and transmissible forms** (BLACKING, 1977, p.9, grifos meus).*

Dentro da prática em uma bateria, a corporeidade torna-se um elemento chave na configuração das formas e espaços de aprendizagem, ao engendrar aspectos da flexibilidade e sintonização. Os movimentos do corpo são a base do desenvolvimento das habilidades de um ritmista e criam um fluxo de energia que permite o engajamento à engrenagem rítmica e o estabelecimento de diversas relações interativas com os pares. O depoimento da ritmista Laura cita de forma direta o papel do corpo em sua experiência de aprender a batucar:

em relação ao corpo do outro, além de ser um instrumento pra acompanhar o andamento, muitas vezes (principalmente no começo) eu tentava sentir como os ritmistas do meu próprio naipe estavam tocando. No ganzá [chocalho]: estou balançando os braços ao mesmo tempo que os outros? No tamborim também: estou fazendo o movimento de giro do carreteiro no mesmo momento que os outros? (entrevista concedida ao autor em 19/04/2017)

O relato mostra como a ritmista apoia sua própria movimentação corporal na movimentação de seus colegas de naipe, e como o corpo pode se tornar um “instrumento para acompanhar o andamento”. O “balanço” da roda nos ensaios da Alcalina é um exemplo emblemático desse aspecto. Laura comenta que “balançar ao som da marcação, em alguns momentos, é mesmo fundamental”. Um uso de movimentos corporais coreografados é útil, ainda, para a memorização de um breque ou uma convenção musical da bateria.

Wulf (2016, p.562) explica que nas relações miméticas “cria-se um fluxo de energias entre os participantes, e a experiência é sentida como intensa, agradável e criadora de união”. Como apontado pela ritmista e mestra Marininha, na batucada “todo mundo se diverte”. Este fluxo de energia pode ser identificado na batucada como a própria vibração corporal dos ritmistas, seus gestos durante a prática musical, seu balanço corporal. Assim, tocar com vibração traz intensidade, regozijo, a sensação de integração e união, com uma dimensão lúdica. Tais aspectos contribuem para os processos de aprendizagem ao tornar a batucada uma atividade prazerosa, onde cada corpo se move de maneira consonante com o coletivo.

Blacking (2006, p.180) sugere que no corpo humano se encontra o que há de “mais profundo” para ser compartilhado na música, que os sentimentos mais íntimos se tornam evidentes através dos movimentos corporais. Concordando com essa perspectiva, entendo que o corpo em ação na batucada reverbera uma série de aspectos que podem ser apreendidos pelas relações miméticas entre os ritmistas. Essa reverberação inclui tanto elementos pontuais - os sons de cada batida, seus acentos, timbre etc. -, quanto aspectos mais subjetivos de natureza simbólica - uma sensação, uma emoção, uma

memória. Ou seja, a reverberação corporal torna os processos de aprendizagem densos e intensos, mobilizando os ritmistas através de seus movimentos, constituindo experiências significativas (MESTRINEL, 2012 e 2015).

A batucada como comunidade de prática

Cada ritmista se envolve com a batucada de uma maneira muito particular: alguns querem aprender a tocar um instrumento musical, outros procuram uma forma de se sociabilizar, além daqueles que encaram como um lazer, ou, ainda, uma espécie de terapia. Na Nenê de Vila Matilde existem muitos vínculos familiares entre os ritmistas, como apontado anteriormente. Na Bateria Alcalina, os vínculos com o grupo são menos estáveis, devido à grande rotatividade de membros. Sobremaneira, em cada grupo e contexto existe um aspecto *comunitário*. A partir disso, é possível observar como a reverberação de saberes na batucada extrapola as habilidades técnicas musicais e como *aprender interagindo* permeia os processos de aprendizagem da batucada de maneira mais ampla.

A partir das teorias da “aprendizagem situada” (LAVE 2001), Etienne Wenger (2001) propõe o conceito de “comunidades de prática”. Segundo o autor, uma comunidade de prática apresenta três dimensões complementares: (i) compromisso mútuo, (ii) empresa conjunta e (iii) repertório compartilhado (idem, p. 100). Ao pertencer a este tipo de comunidade, as pessoas se ajudam mutuamente, o que torna mais importante “saber dar e receber ajuda, do que tentar saber tudo” (ibidem, p.103). Esse tipo de relação é notável na prática da batucada, onde cada ritmista atua como referência para seus pares, independentemente de saber todas as batidas, breques e ritmos. Lufe, ritmista da Bateria Alcalina, comenta sobre o grupo: “cada um sabe um pouco, cada vez você aprende mais e você passa aquilo que você aprende” (entrevista concedida ao autor). Laura, também da Alcalina, relata que “tocar na bateria permitiu uma apreciação sobre esse tipo de conhecimento não intelectualizado - prático - (...) o ‘saber como’, ou *know how*”. Marininha, novamente sobre sua experiência de começar a tocar na Bateria Alcalina, comenta:

é uma coisa muito louca você entrar e não saber nada. Daí aos poucos você vai aprendendo e vai percebendo sua evolução. De repente você vai conseguir tocar seu instrumento, daí de repente você consegue tocar o seu e ouvir o resto. Daí você vai mudar de instrumento e vê que o segundo instrumento é muito mais fácil que o primeiro, porque você - mesmo nunca tendo

tocado aquele instrumento - você ouve a bateria, você já consegue ter uma noção. Eu não sei explicar como aconteceu e porquê aconteceu assim essa evolução, como está do jeito que está agora. Mas eu acho muito legal ver como eu aprendi nesses anos. Eu sei que tem muita coisa que falta aprender... (entrevista concedida ao autor em 10/08/2015).

Ou seja, durante a prática coletiva da batucada, cada ritmista não tem (necessariamente) o conhecimento específico de todas as batidas de todos os instrumentos (com seus detalhes de interpretação), do que cada naipe deve tocar durante um breque, ou de como a forma de um arranjo se desenvolve. Alguns têm mais consciência do todo, devido ao acúmulo de experiência, enquanto outros sabem apenas as batidas elementares de seu instrumento e reconhecer os principais sinais de regência do mestre. Mesmo assim, fazendo parte de uma comunidade de prática, todos estão integrados no fazer musical, atuando como uma peça na engrenagem rítmica da batucada e constituindo a sonoridade do conjunto. Como Marinhinha relata, a partir do desenvolvimento das habilidades em um instrumento, se abrem novas perspectivas para aprender outros, através de uma escuta situada de cada levada dentro do som do conjunto. As perspectivas de aprendizagem vão se abrindo cada vez mais e sempre haverá novos conhecimentos para serem aprendidos - além da música em si.

Aqui [na Bateria Alcalina] eu aprendi mesmo a tocar percussão, a saber o que é percussão, música. Meu ouvido ficou bem melhor, digamos, pra ouvir música, saber identificar. Mas o mais legal de tudo foi aprender o que está detrás da música, que tem a cultura que ela carrega em si, o jeito que ela é tocada, que tudo isso significa, de alguma forma, alguma coisa (Daniel, depoimento ao autor).

Mediante um "compromisso mútuo", cada ritmista compartilha sua própria experiência de maneira conjunta e contínua. As experiências individuais se adaptam umas às outras, dentro de uma "estrutura emergente perturbável e elástica" (WENGER, op. cit.) constituída pelas ações de cada ritmista. Entendo esse movimento dinâmico como as próprias reverberações dos saberes, processo pelo qual diferentes experiências se conjugam, afetando-se mutuamente de forma flexível.

Os saberes dentro de uma batucada extrapolam o conhecimento prático de tocar os instrumentos. O "repertório compartilhado" não se trata simplesmente de conteúdos musicais, inclui as condutas e formas de se relacionar dentro de um grupo. As próprias estratégias de aprendizagem fazem parte deste repertório e se apoiam fundamentalmente em ações de compartilhamento (ou reverberações). Tocar é a ação básica que justifica o encontro das pessoas em uma bateria. No entanto, dentro desse espaço comunitário, uma série de outros saberes emergem, como relata novamente Marinhinha:

à princípio, assim, quando você entra [na Alcalina] é uma bateria - não universitária porque ela é bem diferente das baterias universitárias -, mas é um grupo de percussão¹³⁴, de cultura popular¹³⁵, com vários instrumentos, várias pessoas que não tem experiência, ou que tem, tocando juntas. Mas, depois de um tempo você começa a se envolver mais e você começa a perceber outras coisas, que a bateria não é só a bateria. Tem o bloco, que a bateria faz parte do bloco e tem o carnaval. E tem os encontros do bloco, tem a ala musical, tem a mãe, tem o pai da bateria. Então é uma comunidadezinha, assim, de cultura popular, que a gente consegue, acho, reviver algumas coisas (entrevista concedida ao autor em 10/08/2015).

A fala de Marina deixa claro como a participação na Bateria Alcalina tem como base a prática musical - "tocar junto vários instrumentos de percussão" -, mas faz parte de uma experiência mais ampla que inclui diversas práticas, inseridas em "constelações de práticas" (WENGER, 2001). A ritmista-mestra Marininha identifica o sentimento comunitário, sugerindo que a Bateria Alcalina é uma "comunidadezinha", onde pode-se "reviver algumas coisas". "Reviver" traz um significado da própria experiência de participar reiteradamente de situações que demandam uma relação interativa entre as pessoas - uma vivência comunitária. Essas "coisas" são diversas atividades envolvidas no cotidiano e contexto do grupo, dentro dos espaços de aprendizagem da batucada: fazer a manutenção dos instrumentos, organizar encontros e eventos festivos, participar da preparação para o desfile carnavalesco, aprender a cantar as composições autorais do

¹³⁴ Segundo Paiva (2015) o termo "grupo de percussão" possui uma definição ampla, que pode incluir agrupamentos ligados à cultura popular. Segundo o autor, um grupo de percussão "reúne instrumentistas da área da percussão, com o objetivo comum de performance de composições musicais exclusivas para esses instrumentos, podendo ser de repertório e de instrumentação dos mais variados, incluindo a percussão erudita, a percussão popular, a bateria, instrumentos não convencionais e o uso do próprio corpo como instrumento" (p.24).

¹³⁵ Carvalho (2007, p. 81) define culturas populares como "(...) um conjunto de formas culturais – música, dança, autos dramáticos, poesia, artesanato, ciência sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade –, que foram criadas, desenvolvidas e preservadas pelas comunidades, com relativa independência das instituições oficiais do Estado, ainda que estabelecendo com elas relações constantes de troca e delas recebendo algum apoio eventual ou parcial". Csermak (2014, p.40) aponta que historicamente as culturas populares conformam-se como "populações marginalizadas nos âmbitos social, geográfico, étnico-racial e de gênero (...)". Assim, embora a Bateria Alcalina busque inspiração nas manifestações da cultura popular, é questionável, sob a perspectiva destes autores, o enquadramento do grupo neste tipo categoria (grupo de cultura popular). A Alcalina faz uma releitura e adaptação, dentro de seu próprio contexto, de certos elementos (especialmente musicais) da cultura popular brasileira. A fala de Marininha supra citada aponta uma dimensão expressiva das atividades da Bateria, tanto no âmbito artístico, como em suas práticas comunitárias, mas não deve ser interpretada como a assunção de uma "voz das comunidades" (idem, p.49) tradicionais do samba. Alabarces (2016, p.14), entretanto, indica a necessidade de considerar "*quem* fala de cultura popular, o *quê* e *onde*", apontando a complexidade e amplitude da definição deste conceito nas Américas. O autor discute o "perigo" de um discurso que coloca as populações produtoras de cultura popular como "vítimas, ou alienadas e ignorantes" (idem, p.26-27) e sugere uma análise atenta à conjectura do que chama de "néo-pós-populismo", com novos discursos sobre este conceito nos países latino americanos (idem, p.28). Concordando com Alabarces, entendo que a Bateria Alcalina *expressa* a cultura popular brasileira de forma dinâmica, através de processos de transculturação.

grupo etc. Todas essas práticas têm um caráter integrador que envolve os participantes em uma comunidade de batucada. O ritmista Dan relata:

eu vim conhecer, vim um dia assistir o ensaio e comecei a participar. À cada ensaio eu estava mais dentro, me sentia mais parte. (...) Mudei meu círculo de amizades, eu ampliei muito, ficou uma coisa muito mais multidisciplinar. (...) Nesses últimos três anos na Bateria eu tive acesso a muito debate, discussão no coletivo que me levou a cimentar boa parte dos meus valores de vida. (...) Uma boa parte dessa disciplina que tenho hoje pra estudo, pra traçar objetivos, eu consegui... veio com a música, com a prática da música, que me mostrou um monte de coisas (entrevista concedida ao autor em 10/08/2015).

Ou seja, a prática musical na batucada possui uma dimensão de aprendizado musical, mas a partir disso outros saberes reverberam, muita coisa "se mostra" (disciplina e valores de vida, por exemplo). Como afirma Lave (op. cit.), dentro das experiências de aprendizagem situada, ação, pensamento, sentimento e valor estão integrados. Claudemir, diretor e antigo mestre da Bateria de Bamba, também comenta sobre a ampliação do círculo de amizades e os aprendizados implícitos na experiência da batucada, que vão além de tocar um instrumento:

o que mudou na minha vida [através da batucada] foi que eu construí muitas amizades boas, conheci muitos ritmistas bons, muitos já faleceram, poucos continuam. E depois que eu entrei na batucada eu aprendi a mexer com instrumentos de percussão. A mexer que eu digo é consertar os instrumentos, os que estão danificados, eu sei recuperá-los. Sei empachar os surdos, sei arrumar os taróis, sei arrumar os repiliques, sei muita coisa. Também sei 'fazer afinação', de surdo de primeira, surdo de segundo, surdo de terceira (entrevista concedida ao autor).

Uma comunidade de batucada permite o estabelecimento de vínculos afetivos dos participantes entre si e com o grupo, a integração de cada indivíduo dentro de uma coletividade a partir de um objetivo comum: fazer uma boa batucada. A ritmista matildense Tânia comenta:

[a bateria] é uma família. A partir do momento que somos uma família, o importante é a união, a união de todos. No individual e no coletivo. Não adianta eu tocar só pra mim, eu tenho que tocar pro meu amigo, pra minha amiga, pro mestre, pros diretores. Eu tenho que fazer com que aconteça um só ritmo dentro do que é pedido. (...) A partir do momento em que estamos ali desempenhando um trabalho em nome de um pavilhão de uma escola, temos que todos fazer da mesma maneira. Temos que desempenhar do mesmo jeito. É lógico que cada um tem um grau de aprendizagem diferente do outro, mas é pra isso que existe escola de samba, é pra ensinar, pra aprender, pra desenvolver, pra aperfeiçoar (entrevista concedida ao autor).

A diferença dos "graus de aprendizagem" dentro de uma bateria é uma característica inerente da batucada, mesmo em uma escola tradicional como a Nenê de Vila Matilde. Cada ritmista articula um saber, que se conjuga em conjuntos de saberes e reverbera dentro do grupo. A agremiação carnavalesca assume o papel de "escola" ao permitir a convivência de ritmistas com diferentes níveis de proficiência técnica, que

podem aprender uns com os outros. Como apontado anteriormente na fala de Mestre Divino, “escola de samba é pra se ensinar”. Se o “samba não se aprende no colégio” (segundo a canção de Noel Rosa), de fato, ele se aprende na escola de samba. Quando Tânia cita “um trabalho em nome do pavilhão” (isto é, da bandeira, símbolo máximo de uma agremiação), evidencia o vínculo afetivo com a comunidade, que representa a integração a “uma família”. Dessa forma, o importante é tocar pelos outros (“pro amigo, amiga, mestre, diretores”), que em última instância significa tocar para o grupo, em prol do conjunto. Se “desenvolver” e se “aperfeiçoar” individualmente ocorre através da prática musical coletiva, que carrega outros tipos de aprendizagens co-relacionadas e inerentes à participação em uma comunidade.

Dentro destes tipos de relações, ocorrem “continuidades e discontinuidades” no encontro entre gerações de ritmistas e mestres. Diferentes gerações de ritmistas convivem simultaneamente e os “encontros geracionais sustentados” permitem a um iniciante “se integrar à comunidade, participar de sua prática e, mais adiante, perpetuá-la” (WENGER, 2001, p.129). Assim, a convivência e interação entre diferentes gerações de ritmistas e mestres em uma bateria mostram-se como um aspecto determinante para a prática da batucada, possibilitando sua continuidade independente de membros fixos. Ou seja, as pessoas do grupo vão mudando, mas o ritmo e condutas de uma batucada mantém parte de suas características ao longo do tempo.

Na Nenê de Vila Matilde, indivíduos com décadas de experiência tocam juntos a ritmistas com apenas alguns meses de batucada e os jovens podem interagir com batuqueiros mais experientes. Durante os ensaios da Bateria de Bamba, por inúmeras vezes me aproximei de ritmistas mais velhos para interagir com eles e tentar apreender detalhes das batidas, movimentos e postura do corpo. Na Bateria Alcalina, há uma alta flutuação dos membros e alguns meses de participação na batucada pode fazer um ritmista ser considerado “experiente” (especialmente se a pessoa estiver participando ativamente da rotina do grupo e apresentando uma boa performance em seu instrumento). Os ritmistas que apresentam um melhor desempenho na Alcalina são fundamentais para apoiar o desenvolvimento de novos integrantes, como aponta a fala de Otávio: “tem sempre um grupo que tá mais firme, que é o que acaba empurrando e levando a bateria pra frente” (entrevista concedida ao autor em 10/08/2015). Como citado por Marininha: “várias pessoas que não tem experiência, ou que tem, tocando juntas”.

Segundo Wenger (idem), os encontros geracionais configuram aspectos da prática que resultam diretamente em aprendizagem dentro de uma comunidade. Estes encontros,

na batucada, mostram grande relevância para a performance de uma bateria, permitindo a integração e aprendizagem de novos membros.

Em suma, uma comunidade de batucada se constitui pelo compromisso mútuo entre os ritmistas, que atuam de maneira conjunta durante suas práticas, reverberando diferentes saberes através da interação entre gerações, permitindo a integração das pessoas e criando um envolvimento afetivo com o grupo.

A batucada é uma coisa que liga as pessoas, essa coisa que eu estou falando da cultura mesmo, que é uma coisa em roda, você faz um som, você canta. E isso cria uma relação que é além de uma relação de trabalho, ou uma relação de estudo. É uma relação que você constrói com a pessoa no momento em que você está ali (Doni [ritmista da Bateria Alcalina e Bateria de Bamba], entrevista concedida ao autor).

Wenger (op. cit. p.126) afirma que “criamos maneiras de participar em uma prática no próprio processo de contribuir para fazer que esta prática seja como é”. Assim, uma bateria mostra-se como uma comunidade, dentro de contextos onde constituem-se espaços de aprendizagem, com formas flexíveis e reverberações de saberes, integrando as pessoas através de relações durante a prática.

3.2. Mestre(a) de bateria

“Mestre” é o termo usado correntemente no universo das escolas de samba e blocos carnavalescos para designar a personagem central na liderança da bateria. Embora a função aparente do mestre seja de ensinar os ritmistas a tocar, ao analisar o conjunto de tarefas e responsabilidades a cargo desta pessoa, nota-se que sua atuação vai além de questões ligadas especificamente ao ensino de um instrumento musical. Sobremaneira, as diversas atividades exercidas por um mestre de bateria estão direta ou indiretamente vinculadas aos processos de aprendizagem da batucada, através dos aspectos discutidos anteriormente. O mestre é um mediador, uma pessoa responsável por manter o dinamismo da prática coletiva, o funcionamento ativo da engrenagem rítmica da batucada e a fluência das reverberações de saberes dentro dos espaços de aprendizagem de uma bateria. Ou seja, o mestre é um articulador dos processos, e não necessariamente o detentor máximo do conhecimento. Basicamente, o mestre atua em questões ligadas à (i) concepção musical da batucada, (ii) organização e funcionamento do grupo e (iii) regência da bateria.

É importante frisar que as funções e atividades de um mestre de bateria de uma escola de samba como a Nenê de Vila Matilde e um mestre(a) de uma bateria como a Alcalina possuem diferenças cruciais. Na Bateria de Bamba, assim como nas baterias de escola de samba em geral, o mestre conta com um time de diretores que dividem as tarefas e responsabilidades envolvidas na “gestão” da ala, com decisões verticais, isto é, exclusivas dos líderes do grupo. O contexto profissionalizado dos desfiles carnavalescos e a conseqüente inserção das escolas de samba em uma lógica empresarial capitalista afetam diretamente o “trabalho” do mestre. Dessa maneira, torna-se coerente o uso dos termos “gestão” e “trabalho” para referir-se às atividades exercidas por um mestre de bateria de escola de samba. Na maioria das grandes agremiações, o mestre é remunerado pelos seus serviços.

Neste contexto, a batucada tem uma função primordial de apoiar o desfile da escola de samba, que disputa acirradamente o título de campeã do carnaval. A bateria é um quesito avaliado por um júri especializado e deve seguir critérios meticulosamente

calculados. O regulamento do concurso carnavalesco¹³⁶ é seguido à risca e interfere profundamente na concepção musical, organização e regência de uma bateria como a da Nenê de Vila Matilde. Sobremaneira, a Bateria de Bamba tende a manter uma estrutura organizacional particular, com características peculiares. Diferente de muitas outras escolas de samba que contratam mestres vindos de outras agremiações, a Nenê de Vila Matilde sempre teve mestres de bateria formados internamente. Dessa maneira, a Bateria de Bamba mantém elementos, práticas e características musicais ao longo do tempo, sendo considerada uma bateria com identidade (segundo depoimentos de vários sambistas), isto é, uma *batucada tradicional*.

A Bateria Alcalina, por sua vez, não segue qualquer tipo de regulamentação que interfira nas concepções musicais, organização e regência do grupo. O mestre que coordena o grupo o faz por vontade própria, devido ao afeto que tem pela prática da batucada. Entretanto, outros tipos de questões particulares surgem dentro da dinâmica do grupo, a partir de seu contexto específico. Sobremaneira, o mestre tem grande liberdade para criação musical, flexibilidade para organizar as atividades do grupo e coordenar o ritmo: a Bateria Alcalina possui uma *batucada criativa*.

Os contextos de uma batucada tradicional e de uma batucada criativa são determinantes para os processos de aprendizagem mediados pela figura do mestre, afetando a concepção musical, organização e regência do grupo, como descrito a seguir. É importante frisar que o título “mestre” possui sentidos bastante diversos na Bateria Alcalina e Bateria de Bamba. Nesta, os mestres estão vinculados à cultura popular do samba, dentro de um contexto tradicional deste tipo de manifestação, diferentemente da Bateria Alcalina.

“Inovação sem perder a Tradição”: o tempero da batucada matildense

A concepção musical de uma batucada pode ser notada na composição dos arranjos tocados pela bateria, formados pelas levadas e suas variações, “desenhos”, breques e viradas, organizados dentro de uma forma musical. Além disso, a concepção musical inclui a definição das afinações dos instrumentos, quantidade de peças por naipe

¹³⁶ o regulamento da avaliação da bateria será abordado com mais detalhe no capítulo “Utopia da Batucada”.

e andamentos dos ritmos. Todos estes elementos são responsabilidade do mestre, que os definem conjuntamente com diretores de bateria e ritmistas, dentro de um dinâmico processo de criação e transformação das estruturas e práticas musicais.

A Bateria de Bamba, por fazer parte de uma escola de samba, está focada no acompanhamento de sambas enredo¹³⁷. Este tipo de composição possui uma forma musical recorrente, que de maneira relativamente padronizada articula quatro trechos: primeira parte, refrão do meio, segunda parte e refrão principal (ou refrão de baixo). As transições de uma parte para outra costumam ser marcadas por uma “virada” (também chamada de “caída”) ou “subida”: convenções curtas executadas por todos os naipes, ou parte deles. O termo virada traz o sentido de mudança de parte, como uma “virada de página”; “caída” representa a transição para a segunda parte (caída pra segunda), quando há uma queda na dinâmica da batucada pela (usual) pausa dos naipes leves. “Subida” indica o retorno de todos os naipes, com o aumento da densidade sonora da batucada, que “sobe”, ou seja, aumenta sua dinâmica. A forma musical comum do samba enredo é cíclica e segue o modelo ilustrado abaixo.



Figura 81. Modelo de forma do samba enredo

¹³⁷ para maiores informações sobre “samba enredo”, ver Vizeu (2004) e Jurth (2015).

A entrada da bateria pode ocorrer com uma convenção ou com uma “chamada de repinique”. A finalização (ou fechamento) da batucada costuma ser feita com a mesma convenção da virada. Após a entrada, o ciclo da forma se repete inúmeras vezes até o fechamento do ritmo. O mestre decide quando a bateria deve tocar uma virada, ou “seguir direto” entre uma parte e outra do samba enredo.

Esta forma é a principal referência para estruturação do arranjo da batucada concebido pelo mestre e diretores. Em cada parte, os naipes alternam a execução de (a) levadas padrão, (b) variações da batida, (c) “desenhos” ou (d) pausa - isto é, não tocam. Os desenhos, também chamados de “passagens” são combinações pré determinadas de variações das batidas e novas frases rítmicas que pontuam a melodia do samba enredo. Ou seja, os desenhos se constituem por *frases preparatórias*, *comentários* e *contrapontos rítmicos* vinculados à letra e melodia do samba. Os naipes leves são os maiores responsáveis pela execução dos desenhos e passagens. Os naipes pesados executam variações das batidas e eventualmente algum desenho, mas normalmente mantêm as batidas padrão e tocam ininterruptamente durante o ciclo do samba enredo. A definição dos desenhos e variações das batidas pode variar bastante, de acordo com a criatividade do mestre e diretores. No entanto, em geral a estrutura de um arranjo de samba enredo segue um modelo, ilustrado abaixo.

[forma]	PRIMEIRA PARTE	REFRÃO DO MEIO	SEGUNDA PARTE	REFRÃO PRINCIPAL
[naipes leves]	Desenhos, Levada padrão	Variação da batida, Levada padrão	Pausa, Desenhos	Variação da batida, Levada padrão
[naipes pesados]	Levada padrão	Levada padrão, Variação da batida	Levadas padrão	Levada padrão, Variação da batida

Figura 82. Estrutura modelo do acompanhamento de samba enredo

A combinação entre levadas padrão, variações da batida, desenhos e pausa, cria diferentes densidades sonoras do conjunto em cada momento do arranjo. As escolhas do

mestre refletem seu gosto pessoal e as características musicais de uma batucada - historicamente construídas. Além disso, o regulamento do concurso carnavalesco estabelece diversos parâmetros que justificam as escolhas musicais do mestre. Dessa maneira, a concepção musical do mestre, na Bateria de Bamba, se define por um conjunto de fatores: seu gosto e estilo pessoal¹³⁸, a identidade da batucada e o regulamento do concurso carnavalesco. Nesse sentido, descrevo o caso da execução musical do surdo de terceira na Bateria de Bamba, que é emblemático dos processos de concepção musical da batucada.

A batida do surdo de terceira da Nenê de Vila Matilde (inspirada na batida da bateria da Portela) é chamada de “três por quatro”, devido à combinação de seus golpes. Transcrevo abaixo quatro ciclos da batida, enfatizando a lógica de agrupamento das notas que deu origem ao apelido da levada:

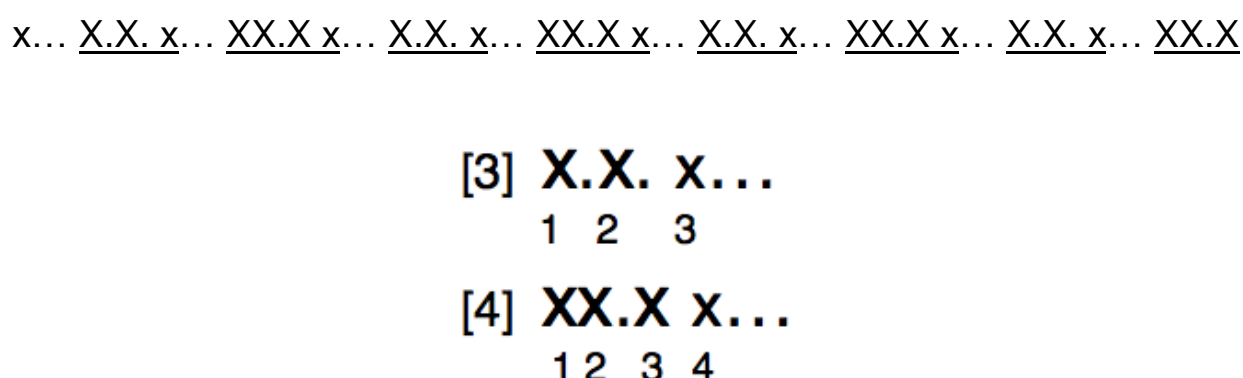


Figura 83. Batida “três por quatro” do surdo de terceira da Nenê de Vila Matilde¹³⁹.

¹³⁸ Nesse sentido, há que sublinhar-se a grande influência das baterias do Rio de Janeiro sobre os mestres de bateria (não apenas na Nenê de Vila Matilde, mas em quase todas as baterias de São Paulo). Historicamente, a Nenê de Vila Matilde sempre buscou seguir o referencial das batucadas cariocas, desde que Seu Nenê viajava ao Rio de Janeiro, no final da década de 1950, para observar o ritmo das escolas de samba de lá. Portanto, a influência das batucadas cariocas - especialmente da Portela e Mangueira - fazem parte da formação da própria identidade musical da bateria matildense (MESTRINEL, 2009).

¹³⁹ É interessante notar como o agrupamento dos golpes, que dá origem a este apelido da batida, considera os toques soltos na pele como principal referência. Venho transcrevendo (neste trabalho) o ciclo desta batida com quatro tempos/*beats*: 1 [x...] 2 [x.x.] 3 [x...] 4 [xx.x]. O apelido “três por quatro” considera o que seria o segundo tempo do ciclo como o ponto de “início”, conforme as figuras sublinhadas na parte superior da imagem. Este fato demonstra como o pensamento musical dos mestres, diretores e ritmistas não se pauta por regras teóricas, mas sim pela dimensão acústica e caráter cíclico da batucada.

No entanto, de forma recorrente os surdistas de terceira tocam diversas variações da batida, isto é, uma série de frases dentro de um vocabulário rítmico característico deste instrumento, cortando (repicando) a batucada e interagindo com os ritmistas da caixa e repinique. Essa maneira de tocar na Bateria de Bamba - o “terceira solto”, ou “terceira livre” - é uma marca da batucada matildense. Em pesquisa anterior (MESTRINEL, 2009, p.152) identifiquei que essa característica interpretativa formava espécie de “núcleos” interativos no meio da bateria, dando grande dinamismo à rítmica da batucada matildense: cada surdista de terceira estabelecia uma série de *conversas musicais* com os ritmistas ao seu redor. No entanto, a partir da gestão do mestre Renato Sudário (de 2012 a 2014), os surdos de terceira da Nenê começaram a tocar “desenhado”, isto é, seguindo um desenho pré-determinado durante o arranjo do samba enredo¹⁴⁰. Renato, talvez por sua pouca fluência como ritmista, “padronizou” as variações no surdo de terceira, seguindo uma concepção comum em diversas outras baterias, mas uma novidade na batucada matildense.

Esta mudança transformou completamente a estrutura musical da Bateria de Bamba, tolhendo as interações musicais espontâneas entre estes surdos, as caixas e os repiniques. Além disso, os surdos de terceira, ao invés de espalhados pela bateria, passaram a ficar posicionados majoritariamente em duas filas centrais, uma de cada lado do corredor, afetando ainda mais a possibilidade de interação entre os ritmistas, impedindo a formação dos “núcleos” ao redor de cada surdista de terceira - conforme ilustrado abaixo.

¹⁴⁰ Farias (2010, p.77) aponta quatro formas de tocar surdo de terceira, a partir do depoimentos do ritmista e pesquisador carioca Marcelo Sudoh: (i) a batida tradicional da escola, (ii) por cortadores fixos, (iii) livres e (iv) em convenção - neste caso, um sinônimo do “terceira desenhado”.

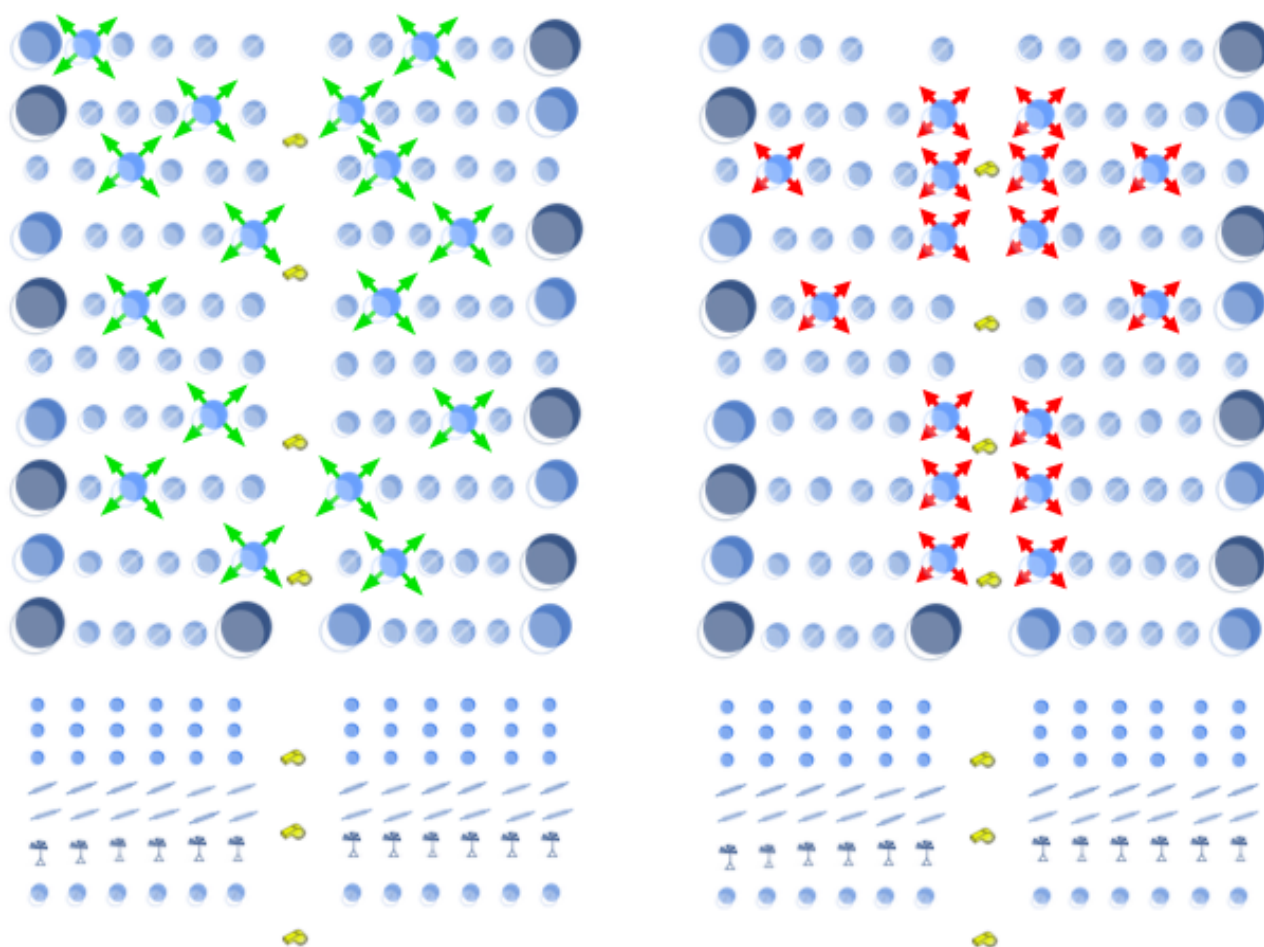


Figura 84. Ilustração de duas formações dos naipes, com disposição dos surdos de terceira e suas formas de tocar na Bateria de Bamba.

Na imagem da esquerda os surdos de terceira estão espalhados de forma heterogênea, o que permite a formação de núcleos interativos ao redor de cada ritmista. As flechas verdes indicam a maneira de tocar “livre” ou “solta”. A imagem da direita ilustra a disposição centralizada dos ritmistas, e as flechas vermelhas indicam o terceira “desenhado”, isto é, tocado de forma padronizada, seguindo um desenho pré estabelecido.

Mestre Markão, um excelente ritmista que deu continuidade ao trabalho de Renato (de 2015 a 2017), propunha em seus arranjos algumas partes com terceira desenhado e

outras em que os ritmistas podiam variar livremente. Essa concepção musical de Markão fazia parte de sua filosofia de trabalho, resumida no lema “Inovação sem perder a Tradição”. Ou seja, Markão utilizava o desenho de terceira - uma inovação na Nenê -, ao mesmo tempo em que mantinha a liberdade interpretativa dos ritmistas - uma tradição. Ele justifica: “o desenho de terceira foi porque 'tomamos pau' de nota, os jurados não sabiam que era livre. (...) No momento em que o terceira desenha, o jurado ouve uma nota só. (...) Não perdemos nossa batida, mas estamos entrando na regra do sistema” (entrevista concedida ao autor em 08/01/2017). O mestre ainda explica: “antigamente a malandragem do samba era tão boa que aqui um surdo conversava com outro. (...) Hoje em dia a molecada vem com fogo, com a mão coçando, se deixar...”. Ou seja, além da imposição do regulamento, Markão teve que lidar com o perfil atual de seus ritmistas, jovens com gana de tocar variações com muitos golpes, menos propensos a estabelecer diálogos musicais - em última instância, com menos “malandragem de samba”.

Portanto, as transformações no jeito de tocar surdo de terceira se deram por um conjunto de fatores: uma escolha pessoal do mestre Renato, a necessidade imposta pelo regulamento - que levou Markão a entrar na “regra do sistema” - e o perfil dos ritmistas do naipe, jovens com menos experiência (malandragem) de samba. Então, embora o regulamento seja sempre a justificativa “oficial” para uma inovação no ritmo, a experiência dos ritmistas também é levada em conta pelo mestre, afetando suas escolhas pessoais, que ainda levam em conta a tradição e identidade da batucada. Ou seja, os fatores estão interligados e a concepção musical do mestre precisa ser dinâmica e se adaptar aos contextos.

Assim, durante a própria prática da batucada, as concepções musicais vão se transformando, interferindo nas dinâmicas de aprendizagem. Um surdista de terceira, ao tocar “desenhado”, deve aprender uma série de frases pré-determinadas, criadas pelo mestre ou diretor de bateria. A aprendizagem de desenhos é mais rápida e simples do que a aprendizagem de maneiras de “conversar” com os instrumentos. Isso demanda o domínio de um vocabulário rítmico composto por diversas frases e formas de tirar som do instrumento, que devem ser usadas de forma interativa. Sobremaneira, ao aprender o desenho de terceira, um ritmista menos experiente estará desenvolvendo seu vocabulário rítmico que, com o tempo, poderá ser usado de forma autônoma, permitindo que ele “converse” ao tocar. O aprendizado dessa “malandragem” demanda uma experiência intensa e extensa, isto é, a imersão em um espaço de aprendizagem por um longo período. Este exemplo do surdo de terceira, demonstra como a concepção musical do mestre interfere dinamicamente nos processos de aprendizagem dos ritmistas.

O mestre e diretores criam, ainda, convenções chamadas de “breque”, “bossa” ou “paradinha”¹⁴¹. Os breques são executados em momentos determinados dentro da forma musical do samba enredo. Tais convenções pontuam algum trecho da letra e melodia, criando um efeito musical surpreendente com novas frases rítmicas tocadas em uníssono ou estabelecendo diálogos entre os naipes. Os breques apresentam características musicais que refletem o estilo de um mestre, combinando ousadia e criatividade na composição das convenções. Mestre Pelegrino, por exemplo, no carnaval de 2008 criou um breque inspirado na batucada da bateria da Mangueira, escola de samba carioca pela qual tinha grande admiração e desfilava como ritmista. Mestre Claudemir, por sua vez, no carnaval de 2007 criou um breque em que a bateria repetia quatro vezes uma frase simples, em uníssono, enquanto se movimentava coreografadamente, criando um efeito muito interessante e bastante aplaudido pela platéia durante o desfile. Mestre Markão introduziu elementos do ritmo de *Aguerê* (tradicional do candomblé) no breque que compôs para o carnaval de 2015, homenageando seu Orixá e trazendo um elemento “afro”¹⁴² que dialogava com o enredo daquele ano (Moçambique).

Sobremaneira, na Bateria de Bamba os mestres costumam compor breques que valorizam o ritmo característico das levadas da Nenê, especialmente da caixa. É comum que o naipe das caixas, durante a execução de uma convenção, siga tocando sua batida - uma marca registrada da batucada matildense. Nesse sentido, vêm à tona um aspecto central da identidade musical da bateria da Nenê de Vila Matilde, da sua tradição: a valorização do ritmo em si, da própria batucada. Assim, os mestres da Bateria de Bamba tendem a prezar mais por uma “boa batucada”, ao invés de vários breques. Claudemir (que comandou a bateria matildense por mais de dez anos) explica sua concepção de uma boa batucada dizendo: “um arroz com feijão bem temperado é muito gostoso!” Ou seja, para este mestre, o ritmo é primordial aos breques e ele tem uma visão crítica às inovações: “estão querendo [hoje em dia] mostrar muita bossa e pouco ritmo”. Markão, mesmo com sua proposta inovadora, adotava o mesmo discurso: “a simplicidade fala por si só, (...) bateria que ‘pega’ mesmo é a que você vê tocar ali trinta minutos, quarenta minutos ‘batendo’, essa é a minha concepção”.

¹⁴¹ nas baterias de escola de samba paulistanas, é mais comum o uso do termo “breque”, enquanto no Rio de Janeiro a terminologia mais comum para designar as convenções da bateria são “bossa” e “paradinha”. Nota-se que breque e paradinha tem um significado análogo, que indica uma pausa no ritmo.

¹⁴² O termo “afro”, no contexto das escolas de samba, faz alusão à padrões rítmicos característicos do universo do candomblé e da cultura de origem africana em geral. Normalmente, o termo designa fraseados em compasso composto, ou com figuras de tercina, isto é, com uma subdivisão ternária do *beat*.

Outro elemento definido pelo mestre e diretores, dentro da concepção musical da batucada, é a afinação dos instrumentos membranófonos da bateria, ou seja, cuícas, repiniques, caixas, tamborins e principalmente surdos. Nesta peça, o mestre define o aspecto básico que guia a afinação - grave, médio ou agudo - e os diretores afinam os surdos com uma relação intervalar entre suas vozes. Há uma variação tanto nas alturas de cada surdo (com tendência ao grave), quanto nos intervalos utilizados entre primeiro, segunda e terceira. Na Bateria de Bamba o intervalo mais utilizado entre as vozes de surdo são quinta justa ascendente entre o primeira e o segunda, e quarta justa ascendente entre o segunda e o terceira¹⁴³. A batucada matildense é considerada “pesada” devido à afinação de seus instrumentos. Além de notas graves nos surdos (com as diferentes relações intervalares entre elas), caixas, repiniques e tamborins utilizam afinações menos agudas, se comparadas com outras baterias de escola de samba.

O que define o “peso” de uma batucada, além das afinações, é a quantidade de surdos e demais peças nos naipes da bateria. Segundo o relato de mestres e antigos ritmistas, a Nenê já chegou a utilizar cinquenta surdos em sua bateria. Desde 2005, quando comecei a tocar na Bateria de Bamba, o número de instrumentos em cada naipe se manteve estável. Nos naipes pesados a média é de nove “casais de marcação” (nove surdos de primeira e nove surdos de segunda), dezesseis surdos de terceira, sessenta caixas e vinte repiniques (como apontado anteriormente na sessão “A batucada das escolas de samba”). Mestre Markão incluiu, ainda, quatro ripas-mór (repiniques maiores). Nos naipes leves a média é de trinta e seis tamborins, doze cuícas, doze agogôs e vinte e quatro chocalhos. O mestre define, ainda, como os naipes se organizam espacialmente, isto é, como as fileiras se formam. Este aspecto também se transformou ao longo da história da bateria matildense, mas desde a década de 1980 a bateria se organiza com os naipes leves à frente e os pesados ao fundo. Essa disposição das peças é determinante na equalização da bateria, promovendo uma escuta equilibrada entre os ritmistas e afetando diretamente sua prática.

Por fim, dentro da concepção musical da batucada, o mestre e seus diretores tem a responsabilidade de regular o andamento em que a bateria deve tocar. Esse aspecto é mais flexível e a velocidade da batucada varia de acordo com a situação em que a bateria toca. Sobremaneira, a Bateria de Bamba, historicamente, tende a tocar em um andamento considerado mais lento, se comparado a outras baterias. Claudemir explica: “o

¹⁴³ Segundo diversas medições que realizei utilizando o *software Sonic Visualizer*, os surdos de primeira são afinados entre as notas ré1 e mi1, os surdos de segunda nas notas lá1 ou si1, e os surdos de terceira entre ré2 e mi2.

ritmo da Nenê de Vila Matilde é um ritmo cadenciado, com marcações de peso”. O ritmo “cadenciado” indica o andamento menos acelerado, não muito “pra frente”, ou “rasgado” (expressões comuns entre ritmistas). No entanto, a “cadência” de uma batucada não é definida somente pelo andamento e inclui um conjunto de aspectos expressivos (como discutido anteriormente). Nesse sentido, a fala de Claudemir é explicativa, ao associar o ritmo cadenciado e as marcações de peso. O andamento e a afinação são aspectos que caminham juntos, isto é, afetam-se mutuamente. Uma bateria com afinação mais grave tende a tocar em andamento mais lento (como explicado no primeiro capítulo). Entretanto, o conceito de “ritmo cadenciado” é utilizado de diferentes maneiras por mestres e ritmistas. Markão explica que “uma bateria pode tocar ‘pra frente’ e ser cadenciada”. Ou seja, a cadência de uma batucada vem da própria conjugação das batidas, do equilíbrio e entrosamento entre os naipes durante a prática, levando em conta a afinação e andamento da bateria (cadência, como explicado, é a síntese das características musicais e expressivas de uma bateria).

A batucada matildense se adaptou a diferentes contextos ao longo da história, de acordo com as transformações do próprio carnaval: mudanças no regulamento do concurso entre as escolas, transferência do desfile da rua para o sambódromo, aumento de componentes nas alas da agremiação, entre outras. Em meio a todos estes fatores, os mestres vão adaptando suas concepções musicais em cada contexto, a partir da própria prática. Nota-se que as transformações do ritmo da batucada ocorrem em meio a tensões, através de uma constante negociação entre as concepções musicais pessoais de cada mestre e a tradição da batucada matildense. Como na Nenê de Vila Matilde os mestres são “da casa” (formados na própria escola de samba), aspectos centrais da identidade do ritmo matildense tendem a ser mantidos, mesmo com questões impostas pelo regulamento carnavalesco.

Sobremaneira, uma batucada, por mais identidade que possua, por mais tradicional que seja, está sempre se transformando. Alguns mestres propõem inovações mais ousadas, mas a “inovação” *faz parte* da “tradição”. Dentro de um movimento contínuo, as mudanças na concepção musical se definem através de negociações entre as pessoas que participam da batucada e as ideias de um mestre dependem da aceitação dos ritmistas. A prática musical vai determinar o estabelecimento ou não de uma nova característica musical, a partir das ações dos próprios ritmistas. Ou seja, um mestre tem um poder limitado de transformação do ritmo, na medida em que existe um tipo de inércia dentro da própria prática, com aspectos construídos ao longo de muitos anos - uma forma de tocar, uma afinação, um andamento - que tendem a se manter. Estes aspectos são o

“tempero” da batucada da Nenê e seu “sabor” está impregnado no ritmo. Uma mudança radical na concepção musical parece ser algo muito difícil de acontecer na Bateria de Bamba. O que ocorre, de fato, é um movimento que vai alterando o ritmo e as práticas da batucada de maneira vagarosa, porém contínua.

Além de cuidar da concepção musical, do ponto de vista organizacional o mestre e diretores têm função central na chamada “disciplina” da bateria: cuidar da frequência regular dos ritmistas aos ensaios, organizar os “times” para fazer apresentações (os chamados “shows”), definir e cobrar o uso da indumentária correta (que varia de acordo com a ocasião) e estabelecer um clima de respeito entre os ritmistas. O mestre deve ter um controle da quantidade de componentes em cada naipe, da regularidade com que estão frequentando os ensaios, além do tamanho de fantasia e número de calçado de cada ritmista - a indumentária do desfile carnavalesco. Todas essas informações, geralmente, ficam no “livro da bateria”. Ter o nome no livro da bateria garante, teoricamente, que um ritmista ganhe sua fantasia e participe do desfile carnavalesco.

Na bateria da Nenê os ritmistas são muito cobrados em relação à frequência nos ensaios (e com menor intensidade nas apresentações). Se um ritmista não está cumprindo com a expectativa do mestre, não consegue ter seu nome no “livro”. Constantemente, mestre e diretores ameaçam cortar o ritmista do quadro da bateria: - “o facão está afiado!” - é uma frase ouvida frequentemente nos ensaios, indicando o constante risco de corte. É interessante notar que a maior cobrança do mestre e diretores é pela frequência aos ensaios, até mais do que em relação ao desempenho musical. Isso indica como os processos de aprendizagem estão integrados na própria prática: se um ritmista está ensaiando regularmente - praticando, *repetindo* -, está aprendendo o arranjo e os breques e, “naturalmente”, poderá tocar bem seu instrumento. Sobremaneira, em alguns momentos a diretoria da bateria cobra incisivamente uma “boa batida” dos ritmistas, especialmente quando realiza as chamadas “peneiras”, testes individuais com cada ritmista.

A forma como um mestre se comunica com os ritmistas é um fator relevante para uma boa disciplina no grupo. Na Nenê de Vila Matilde nem sempre a comunicação é clara: as informações sobre os horários de uma apresentação podem ser confusas, a combinação para entrega da fantasia costuma mudar várias vezes e o ato de entrega em

si pode ser um verdadeiro martírio¹⁴⁴. Cada mestre tem uma forma de organização e comunicação com os ritmistas, mas em geral, percebo uma comunicação “truncada” - ruidosa - na Bateria de Bamba. Para mim, foi um aprendizado descobrir maneiras de me comunicar com o mestre e demais ritmistas, e interpretar as informações muitas vezes desconexas. Com o passar do tempo, fui aprendendo que os horários combinados sempre atrasam, a calça para tocar em apresentações é sempre branca (bem como o sapato) e as ameaças de corte aconteciam em praticamente todos os ensaios. Assim, a disciplina na bateria da Nenê é conduzida de forma flexível e o aprendizado das condutas “certas” é processual. A recorrência das situações permitem a um ritmista compreender como se comportar no grupo - o que raramente é explicado de forma explícita pelo mestre. Ou seja, novamente a prática determina o aprendizado.

Outro aspecto da organização que denota uma característica “tradicional” da batucada matildense - neste caso com conotação negativa -, é o clima machista notado nas práticas do grupo. Esse fator fica evidente no fato das mulheres tocarem apenas nos naipes leves (com raras exceções). Em 2008, consultei o Mestre Pelegrino sobre a possibilidade da ritmista Verô, que tocava agogô na Bateria de Bamba, passar para o naipe de caixa. Expliquei a ele que na Bateria Alcalina essa ritmista tinha um excelente desempenho como caixeira. Sua resposta foi emblemática: “se eu fizer isso vai dar problema... o Seu Nenê me mata! Não dá, não”¹⁴⁵. A figura do Seu Nenê foi usada como justificativa para a manutenção de uma “tradição”. Essa prática machista se repete em muitas escolas de samba, especialmente nas chamadas “escolas tradicionais”. Na Bateria de Bamba, no entanto, esse cenário começou a mudar desde a passagem de Mestre Divino em 2009, e na gestão de Markão as mulheres conquistaram mais espaço nos naipes pesados. Esse foi mais um aspecto “inovador” do Mestre Markão.

Finalmente, além de cuidar da concepção musical e da disciplina da bateria, o mestre atua como regente da batucada. Ele dá comandos para os ritmistas e orienta a performance coletiva através de sinais corporais. Basicamente a comunicação se dá por gestos de mãos e braços, ensaiados previamente, e por sons de apito. A regência pode

¹⁴⁴ já cheguei a ficar uma madrugada inteira na fila para pegar a fantasia, e ainda me foi entregue uma indumentária de tamanho totalmente inadequado - mesmo eu tendo preenchido o livro com meus dados corretos (desfile de 2007). Em 2012 faltou uma parte de minha fantasia que seria entregue apenas no sambódromo e não pude desfilar. Já tive que pegar a fantasia na casa de um diretor de bateria. Em 2017 os ritmistas tiveram que ir para o barracão ajudar no término da confecção das indumentárias (neste caso um problema de organização da escola).

¹⁴⁵ Posteriormente, Verô passou a tocar caixa na Bateria de Bamba, se tornando a primeira mulher a integrar este naipe na batucada matildense.

indicar alguma convenção que a bateria deva executar - um breque ou uma virada - além de conduzir a própria execução do ritmo, mantendo-o entrosado e consonante.

O comando para viradas e breques seguem uma sequência: o mestre (a) sinaliza o que vai ocorrer, (b) chama a atenção dos ritmistas de forma que todos reconheçam o sinal e (c) faz uma contagem ou gesto para indicar o momento exato da execução. Essa sequência pode ser realizada de diversas maneiras, de acordo com o tamanho da bateria, o estilo do mestre e a experiência dos ritmistas.



Figura 85. Mestre Markão sinalizando a virada/caída de dois, durante ensaio técnico no sambódromo do Anhembi.

Na Bateria de Bamba, a sinalização costuma ser feita com os braços para o alto e um sinal com a mão: dedos entrelaçados, indicação de números, letras, formas

geométricas etc. O apito é usado para chamar a atenção - simplesmente com silvos longos, ou executando um desenho rítmico que sinaliza o que a bateria deve tocar. A comunicação com os ritmistas depende da clareza com que o mestre gesticula e toca o apito, bem como do reconhecimento dos sinais pelos ritmistas. Em uma bateria grande, como a da Nenê de Vila Matilde, os diretores são fundamentais nessa comunicação: espalhados no meio do conjunto (especialmente no “corredor”), eles observam o sinal do mestre e o reproduzem em diferentes regiões da bateria, garantindo que todos os ritmistas compreendam e sigam a regência naquele momento. Ou seja, eles estabelecem um contato visual com os ritmistas que não estão enxergando o mestre diretamente. Quando o mestre perceber que a bateria está atenta, faz um movimento que efetiva a ação: basicamente uma contagem com os dedos (acompanhada ou não por silvos de apito), ou um gesto com braços e mãos - um giro, um movimento descendente ou ascendente. No caso do gesto, o mestre deve fazê-lo com uma breve antecedência ao momento exato da execução, afim de que os ritmistas tenham tempo de reagir ao movimento e tocar com precisão. Os diretores no meio da bateria realizam o mesmo movimento seguindo o mestre, seja a contagem ou o gesto.



Figura 86. Claudemir Romano (com apito na boca) atuando como diretor no meios dos ritmistas, em ensaio na quadra.

Além de sinalizar viradas e breques, o mestre também pode reger o andamento e a intensidade com que a bateria toca, indicando com seu corpo aspectos expressivos que devem ser interpretados pelos ritmistas. Se a bateria está “caindo”, isto é, reduzindo o andamento, o mestre pode gesticular e apitar no intuito de reestabelecer a pulsação. Se a bateria está tocando sem energia, sem “pegada”, o mestre pode incentivar uma performance mais vibrante utilizando seu próprio corpo e sons de apito para motivar os ritmistas. Os diretores seguem as orientações do mestre ou, caso percebam oscilações no andamento e intensidade, incentivam por conta própria os ritmistas no meio da bateria. O andamento e a pegada podem variar em cada região de uma bateria com muitos ritmistas e os diretores tem a responsabilidade de reger cada setor, mantendo a coesão do conjunto. Nesse sentido, o corredor formado no meio da bateria facilita a circulação dos diretores e do mestre, que às vezes entra no meio dos ritmistas para passar um sinal, ou indicar alguma mudança na execução musical do grupo.

O mestre e diretores podem, ainda, manter uma movimentação de regência do “andamento” continuamente, independente da haver uma oscilação ou problema na execução da batucada. Eles utilizam uma movimentação constante dos braços e mãos “marcando” os *beats* no ar. Basicamente, o mestre (seguido pelos diretores) movimenta seus braços em consonância com as marcações do surdo de primeira e surdo de segunda. O golpe principal do surdo de primeira é acompanhado com um movimento do braço erguido para frente, e a resposta do surdo de segunda com um movimento do braço para o lado. Assim, os braços mantêm um constante balanço, consonante com o balanço musical do ritmo. O acento do gesto para frente indica o maior ponto de referência da batucada: a marcação grave do surdo de primeira. Assim como um maestro de orquestra utiliza uma sequência de movimentos que indicam os tempos de um compasso, o mestre utiliza gestos que indicam a marcação pendular do samba e orientam a execução dos ritmistas, criando uma referência mocional para um aspecto sonoro da batucada.

Portanto, a regência assume uma importante função dentro dos processos de aprendizagem dos ritmistas, ao criar uma referência visual clara que indica aspectos expressivos do ritmo e os momentos em que um breque ou virada deverão ser executados. Eu entendo a regência do mestre como um tipo de prática musical, como se a bateria fosse um instrumento e ele a tocasse através da movimentação do próprio corpo. A corporeidade do mestre pode refletir aspectos expressivos do ritmo da batucada e há uma relação direta entre a movimentação de seu corpo e a própria sonoridade da bateria. Em outras palavras, a corporeidade do mestre reverbera o ritmo da batucada, que por sua vez é regido pelos movimentos do corpo do mestre. Em alguns momentos o corpo

do mestre se move afim de induzir alguma reação nos ritmistas, em outros ele se move em reação ao ritmo da bateria, dentro de um fluxo constante de energia. Dessa forma, o mestre está integrado à prática da batucada através de sua corporeidade.

Os estilo de regência dos mestres de bateria da Nenê de Vila Matilde costumam reverberar as próprias características da batucada matildense: a alta *vibração* e intensidade do ritmo, o *peso* da afinação grave, o *andamento cadenciado* e a própria malandragem (ou malemolência) das maneiras de tocar dos ritmistas. Embora cada pessoa apresente uma corporeidade, o ritmo matildense inevitavelmente mobiliza o corpo do mestre, fazendo-o pulsar com a bateria e mover os braços com grande energia ao dar os sinais ou conduzir o andamento.

Assim, a concepção musical, disciplina e regência na bateria da Nenê de Vila Matilde mostram-se dinâmicas, vinculadas às características da batucada, configurando suas formas e espaços de aprendizagem.

"Sem menisquência": a criatividade da Bateria Alcalina

Na Bateria Alcalina não existe uma equipe de diretores de bateria, e a concepção musical se define pelo diálogo do mestre com os ritmistas mais experientes. Os aspectos ligados às levadas, arranjos, quantidade e posicionamento das peças nos naipes, bem como afinação e andamento estiveram, desde 2003 (ano de fundação do grupo), majoritariamente sob minha responsabilidade. No entanto, sempre dialoguei com os ritmistas afim de compartilhar minhas ideias e definir coletivamente diversos aspectos musicais e práticas da batucada alcalina.

Além disso, o grupo já teve outros mestres: Caio, Franco, Iago, Betão, Marinhinha e Valoroso¹⁴⁶ (os dois últimos atuantes em 2018). Cada um trouxe novas ideias em relação a concepção musical, organização e regência da batucada. Alguns ritmistas, embora não tenham de fato "apitado" a Alcalina, isto é, liderado de forma efetiva a prática coletiva da batucada, tiveram papel fundamental na concepção musical do grupo, como Guilherme (Amizade), Capa-Grilo, Jesus, Otávio, André (Tom Cruise), Fábio (Jacaré), Paulo (Japa), Verô, Gui, Daniel Carezzato, Doni, Dan, Marcião, Aníbal e o mestre Gabriel de Toledo, da

¹⁴⁶ Caio Bertazzoli, Franco Galvão, Iago Tojal, Alberto Santos, Marina Tenório e Vinícius Dias.

bateria Destemida do Forte (dos blocos paulistanos Unidos Venceremos e Kaya na Gandaya).

Na realidade, em cada fase da Bateria Alcalina, sempre existe um “time” de ritmistas mais experientes com bastante voz ativa em relação a questões musicais e organizacionais do grupo. As opiniões e sugestões são compartilhadas durante os próprios ensaios - em meio à prática - ou em encontros informais entre os membros do grupo. Sobremaneira, mais do que através de conversas (com a troca de opiniões e sugestões), todos os ritmistas da Bateria Alcalina acabam participando da concepção musical e organização do grupo através de sua própria prática. Ou seja, ao tocar os ritmos e breques, eles influenciam nas decisões musicais tomadas pelo mestre, que observa como o grupo reage em relação a um novo arranjo, um breque, uma proposta de andamento, um tipo de afinação etc. Nesse sentido, observa-se o dinamismo dos processos de aprendizagem situada, onde a própria prática “constrói e transforma” os conhecimentos, constituindo um fazer musical coletivo. As decisões quanto à organização da bateria sempre são discutidas na roda dos ensaios.

A Bateria Alcalina tem como um eixo de sua concepção musical a criação de arranjos de diferentes ritmos. Ou seja, além do samba, o grupo toca adaptações de outros ritmos musicais para sua formação instrumental. Estes arranjos criativos foram concebidos em sua maioria por mim. No entanto, eles foram se transformando na medida em que eram tocados pelo grupo. Iago, durante o período em que atuou como mestre da Alcalina (principalmente em 2012), criou um arranjo do ritmo de carimbó, ampliando o repertório da Bateria com um tipo de música tradicional de seu Estado natal, o Pará.

As concepções musicais da Bateria de Bamba da Nenê de Vila Matilde são importantes referências para a Bateria Alcalina. Nesse sentido, a Alcalina também valoriza “um arroz com feijão bem temperado”, e procura desenvolver o “balanço” e a “cadência” na execução de seus variados ritmos, ao invés de focar-se em breques e convenções. Em minha atuação como mestre, sempre deixei bastante explícito para o grupo que um breque deve ser encarado como consequência do ritmo. Ou seja, se um ritmo não está sendo tocado de forma entrosada e consonante, não tem sentido executar um breque. Sobremaneira, em cada arranjo da Bateria Alcalina existem convenções simples, utilizadas principalmente na entrada, transição entre diferentes trechos e finalização do ritmo. Esta *simplicidade* dos breques se deve (i) ao uso recorrente das próprias levadas padrão dos instrumentos como base das convenções e (ii) frases tocadas em uníssono pela bateria.

O ritmo de côco pode ilustrar a estrutura básica dos arranjos criados na Bateria Alcalina (no grupo um arranjo é geralmente chamado pelo nome do ritmo que o fundamenta). As partes do Côco são: introdução, frase de entrada, ritmo I, breque I, ritmo II, breque II.

Introdução	Frase de entrada	Ritmo I	Breque I	Ritmo II	Breque II
-------------------	------------------	----------------	----------	-----------------	-----------

Figura 87. Modelo de arranjo do ritmo de Coco da Bateria Alcalina.

A *introdução* é executada pelo naipe de caixa tocando sua batida padrão de côco, enquanto os ritmistas dos demais napes dançam a coreografia básica deste ritmo. A frase de entrada é tocada em uníssono por todos os napes e consiste de três golpes em ponto anacruzi à entrada do ritmo completo. O *ritmo I* é formado pela conjugação de diferentes levadas em cada naipe, com padrões rítmicos característicos do côco nordestino. No *breque I*, enquanto as caixas e chocalhos seguem tocando sua levada, os demais napes executam uma convenção em uníssono, duas vezes, terminando com a batida padrão do agogô, que toca uma vez sua frase antes da entrada do *ritmo II*. Este, apresenta novas levadas tocadas por cada naipe, formando uma variação do ritmo coletivo. O *breque II*¹⁴⁷ é uma frase sobre quatro tempos, tocada em uníssono por toda a bateria.

A dança realizada pelos ritmistas (na introdução das caixas) é um recurso importante deste arranjo: além de criar um efeito interessante em apresentações, traz para o corpo dos ritmistas movimentos estreitamente ligados à rítmica característica do arranjo, facilitando a execução instrumental.

A introdução e os ritmos I e II podem ser repetidos por tempo indeterminado, à critério da regência do mestre. A ordem entre as partes também pode ser alterada, com a retomada da introdução à qualquer momento, ou o uso do breque II após o ritmo I, por

¹⁴⁷ este breque é sinalizado com a mão aberta e, por isso, é conhecido entre os ritmistas da Alcalina como “breque 5”.

exemplo. Ou seja, o arranjo possui uma *forma aberta*. Essa estrutura básica se repete em diversos ritmos tocados pela Bateria Alcalina. Assim, o grupo toca seus arranjos sempre com uma forma flexível e é possível adaptar cada performance à presença de ritmistas com maior ou menor experiência; breques mais complexos podem ser evitados sem que o arranjo deixe de ser tocado em uma apresentação.

Em relação à afinação dos instrumentos, há uma pequena variação, de acordo com quem realize a tarefa de “apertar as peles” (expressão utilizada para a ação de afinar, seguida, no fim do ensaio, pela ação de “afrouxar/soltar as peles”). Os surdos costumam ser afinados com um intervalo de quarta justa entre o primeira e o segunda, e terça maior ou menor entre o segunda e o terceira. Como o grupo toca apenas com um surdo de primeira e um surdo de segunda, uma afinação grave nos surdos é funcional, dando certo “peso” à sonoridade do conjunto - mesmo quando há poucos ritmistas participando da prática¹⁴⁸. A formação instrumental mais numerosa da Bateria Alcalina, por ocasião do desfile carnavalesco do Bloco União Altaneira, é constituída por um casal de marcações (um surdo de primeira e um surdo de segunda), três surdos de terceira, quatorze caixas, cinco repiniques, doze tamborins, dez agogôs e seis chocalhos. Quando o grupo toca com formações menores, isto é, com menos ritmistas, procura-se manter um equilíbrio entre as peças de cada naipe. A menor formação costuma apresentar um casal de marcações, um surdo de terceira, três caixas, um repinique, dois tamborins, dois agogôs e um chocalho. Ou seja, a formação do grupo pode variar muito, mas o critério de equilíbrio se mantém através de uma equalização entre as funções de marcação, condução e base (explicadas nas análises musicais da parte II).

Basicamente, a proporção para equilibrar os naipes pesados é: para cada casal de marcação, de um a três surdos de corte; para cada surdo, de duas a três caixas; para cada três ou quatro caixas, um repinique. A relação entre os naipes pesados e leves pode variar, mas é importante haver mais instrumentos pesados do que leves. A quantidade de tamborins deve ser, em média, metade do número da soma de caixas e repiniques; agogôs e chocalhos devem estar em quantidade um pouco menor que tamborins (em média, cada naipe com dois terços do número de tamborins). Sobremaneira, estas proporções variam bastante.

A decisão do mestre sobre a formação do grupo para uma apresentação (ou mesmo um ensaio) depende diretamente da quantidade de ritmistas na ocasião e da

¹⁴⁸ embora haja uma grande variação nas notas em que os surdos da Alcalina são afinados, é recorrente a nota mi¹ no primeira, lá¹ no segunda e dó² no terceira.

experiência dos participantes. Geralmente alguns ritmistas são “coringas”, isto é, podem integrar diferentes naipes de acordo com a necessidade. Estes ritmistas, os mais experientes, assumem uma função similar à de diretor de bateria (em uma escola de samba).

Os andamentos de cada ritmo tocado pela Alcalina variam em cada arranjo. O Maculelê é um ritmo rápido, enquanto o Reggae é lento, por exemplo. No samba, a batucada alcalina apresenta um andamento mais cadenciado, especialmente se comparado a baterias de escola de samba em geral. No entanto, em diferentes ocasiões podem haver variações sensíveis no andamento e cabe ao mestre controlar a ansiedade dos ritmistas na hora de tocar este ritmo (normalmente em apresentações há uma tendência do grupo tocar o samba mais acelerado). Um andamento “relaxado”, isto é, sem afobação, é imprescindível para manter a consonância do grupo, formado por ritmistas com variados níveis de proficiência.

Assim, a concepção musical da Bateria Alcalina é definida pelo mestre em diálogo com os ritmistas, possui alguns aspectos em comum com a Bateria de Bamba (valorização do ritmo em detrimento de breques, afinação grave e andamento cadenciado) e apresenta um forte aspecto criativo, devido aos arranjos e adaptações de diversos ritmos para sua instrumentação.

Este aspecto é um fator que atrai muitos ritmistas novos, como relata Lufe: “a Bateria me atraiu muito por isso, por ser uma bateria diferente das que tem aqui na Unicamp, por tocar esses ritmos populares que eu sempre gostei bastante” (entrevista concedida ao autor). O ritmista Doni complementa:

na Unicamp, ela [Alcalina] começou como uma bateria do IA [Instituto de Artes], como se fosse uma bateria de atlética. Mas logo ela se transformou porque teve a preocupação de tocar outros ritmos, tocar outras coisas, e ela foi se aproximando mais da cultura popular e se afastando desse modelo de bateria de esporte, de atlética (...). Ela foi se tornando outra coisa (entrevista concedida ao autor).

Doni sugere que essa característica reflete a própria filosofia do grupo de estar sempre aberto a novos ritmistas: “acho que o objetivo dela [Alcalina] é uma coisa muito ampla e que tem a ver com a convivência, com a tolerância, com várias coisas”. Ou seja, a variedade do repertório do grupo permite a identificação e criação de vínculos de mais ritmistas, que se aproximam do grupo com diferentes objetivos e se integram à prática musical. Esta integração permitirá aos participantes uma experiência que extrapola o âmbito musical. A proposta criativa da Alcalina mostra-se, assim, como um eixo central das práticas do grupo.

O ritmista Dan comenta sobre a variedade do repertório: “[a Alcalina] é um grupo que toca diversos ritmos de matriz afro - e brasileira também - ritmos típicos do Brasil, é um grupo multicultural” (entrevista concedida ao autor em 10/08/2015). Mais do que multicultural, entendo o repertório da Bateria Alcalina como transcultural, na medida em que o grupo utiliza uma instrumentação consagrada de bateria de escola de samba para tocar ritmos tradicionalmente tocados com outros instrumentos, dentro de um contexto específico de atuação, à priori, alheio à cultura do samba e da batucada: a universidade. Ou seja, diferentes elementos culturais e musicais se misturam em diferentes espaços, através de variadas práticas, em processos de transculturação.

A variedade de ritmos permite a aprendizagem de diversos conteúdos e práticas, como demonstra a fala de Doni: “isso [tocar outros ritmos] é uma coisa muito legal, porque você acaba conhecendo inclusive canções. Tem muita coisa que eu conheci através da Alcalina e depois fui ouvir em outros lugares e falei - nossa, eu conheci isso na Bateria!”. Portanto, a criatividade da Bateria Alcalina, além de um fator central de sua concepção musical, contribui para a constituição de espaços de aprendizagem, com reverberações de saberes diversos. O fato da Alcalina não ter uma tradição e uma identidade como a da batucada matildense, amplia as possibilidades criativas musicais do grupo, dando liberdade para o mestre compor arranjos e breques.

A lista de ritmos que a Bateria Alcalina toca é vasta. Derivado de estilos de *funk* e *black music*, o grupo toca os arranjos chamados de Everybody Dance Now, Pancadão, Funkadência e Afrobeat. Os ritmos de matriz nordestina/regional arranjados para a batucada são Côco, Xote, Maracatu e Carimbó. De matriz africana, a Alcalina toca o Moribayassa e o Toro, ritmos da cultura mandingue/malinkê (oeste do continente africano). Inspirados na cultura afrobrasileira, se destacam dois arranjos do ritmo de ijexá, que na Alcalina são chamados de Afoxé, bem como uma versão do Maculelê (uma mistura dos ritmos de congo de ouro e vamunha, típicos do candomblé). O grupo interpreta ainda dois arranjos chamados de Afro e de Doze-por-oito, inspirados no jongo e no barravento, respectivamente. Um ritmo bastante original da Alcalina é o chamado Cinco, com um *groove* em compasso de cinco por quatro. Dentro da influência da música afro-caribenha, o grupo tem um arranjo da Rumba Guaguancô (cubana) e do Reggae (jamaicano). Há, ainda, três tipos de samba-reggae baiano, chamados de Merengue Olodum, Ilê (um samba duro inspirado na batida do bloco Ilê Ayiê) e o Piguidum (apelido advindo das onomatopéias utilizadas para cantar o ritmo).

Além de todos estes arranjos, a Bateria Alcalina se dedica ao samba, seu principal ritmo, tocando os arranjos chamados de Samba Altaneiro (equivalente ao samba enredo),

Samba Cadenciado (a mesma batida em andamento mais lento) e o Samba do Crioulo Doido. Em cada época do ano (durante o primeiro semestre, por exemplo) a Alcalina ensaia uma parte do seu repertório. Os ritmos que são tocados geralmente em todos os ensaios e apresentações (independente da fase do grupo) são os arranjos do samba, o Merengue (samba-reggae) e o Afoxé (ijexá). Cabe ao mestre, em diálogo com os ritmistas, definir quais ritmos serão ensaiados pela bateria e apresentados em determinada ocasião.

A organização e funcionamento da Bateria Alcalina segue um princípio de autogestão. Ou seja, o mestre exerce uma liderança em relação à prática musical, mas não ocupa uma posição hierárquica acima dos ritmistas nas questões decisórias do grupo. Esta é uma grande diferença entre a Bateria de Bamba e a Alcalina: enquanto nesta as decisões são tomadas coletivamente e horizontalmente, na bateria matildense o mestre e sua diretoria decidem todas as questões de ordem disciplinar. O próprio fato da inexistência de diretores de bateria na Alcalina é representativo de sua estrutura organizacional e a palavra “disciplina” não costuma ser usada no cotidiano do grupo.

A Bateria Alcalina segue um lema que permeia toda sua prática e organização enquanto coletivo: “sem menisquência”. “Menisquência” é uma gíria paulistana (pouco conhecida) que remete a uma postura relapsa ou desleixada. Assim, o lema da Bateria Alcalina prega uma postura ativa dos ritmistas, que devem agir *sem menisquência*, isto é, com responsabilidade e envolvimento, assumindo conjuntamente a organização das atividades do grupo e tocando com disposição. Quando alguém está faltando muito aos ensaios, ou se esquivando de ajudar em alguma tarefa do grupo, os ritmistas dizem que a pessoa é (ou está) *menisquente*. Embora na Alcalina a cobrança por uma boa performance e assiduidade nos ensaios seja bastante branda, ninguém gosta de ser taxado de menisquente e o lema motiva um engajamento dos ritmistas nas atividades do grupo e no aprimoramento do desempenho musical.

À priori, uma postura “sem menisquência” garante o bom funcionamento do grupo em todos os sentidos. Ou seja, se os integrantes assumirem a responsabilidade de aprender a tocar, ensinar os mais novos e realizar tarefas ligadas à organização, o grupo terá um funcionamento adequado e ninguém ficará sobrecarregado. A divisão de responsabilidade inclui a própria prática musical - dividir a responsabilidade de tocar bem e manter uma boa batucada -, e a realização de atividades ligadas à manutenção dos instrumentos, organização de eventos festivos, arrumação da salinha onde ficam guardados os instrumentos etc. Já houve diversas discussões sobre a necessidade de

elaboração de um estatuto da Alcalina, que descreveria boas práticas dentro do grupo. No entanto, nunca se chegou a um consenso sobre o tema e, desde 2003, o princípio singular da conduta *sem menisquência* tem garantido um bom funcionamento do coletivo. A mestra Marininha é taxativa: “se ninguém for *menisquente*, tudo dá certo!” (comunicação pessoal).

Em relação à regência da batucada, a Bateria Alcalina apresenta particularidades. Além do uso de sinais gestuais e apito, o mestre costuma tocar repinique enquanto coordena a prática coletiva. Isso se deve à influência do formato das baterias universitárias (onde esta prática é comum) e das baterias dos blocos afros soteropolitanos. Neguinho do Samba, que dirigiu por muitos anos a bateria do Bloco Olodum, costumava reger a batucada tocando um timbales (instrumento típico da música afro-caribenha) ou um repinique. Nas baterias universitárias, a execução do repinique pelo regente do grupo se deve, principalmente, à função de “chamar o samba” desempenhada neste instrumento. Ou seja, o repinique convoca a entrada da bateria e quem está coordenando a batucada assume essa responsabilidade.

No caso da Bateria Alcalina, eu sempre toquei repinique enquanto apitei (isto é, regi o grupo), afim de me manter integrado à prática musical e poder participar ativamente da batucada. O repinique é um instrumento com uma sonoridade intensa e incisiva, e sua execução pode orientar a prática de algum ritmista, naípe ou da bateria toda. Além de fazer a “chamada”, utilizo o repinique como um recurso suplementar à regência, indicando frases que devem ser tocadas pela bateria durante a própria execução de um ritmo. Além disso, minha execução musical no repinique pode indicar algum aspecto expressivo: uma dinâmica, uma alteração no andamento etc. Ou seja, a execução do repinique amplia os recursos de comunicação com a bateria, complementarmente aos sinais de apito e gestos corporais.

Os demais mestres que apitaram (ou apitam) a Alcalina também utilizam o repinique. A atual mestra, Marina Tenório (a Marininha), chegou a reger o grupo tocando agogô, mas acabou assumindo o repinique. Quem apita a batucada alcalina, em meio a todas as funções descritas e discutidas até aqui, acaba acumulando a responsabilidade de tocar o repinique e realizar as chamadas. Sobremaneira, esta é uma tarefa prazerosa, que permite ao mestre participar ativamente da prática musical e o integra de forma efetiva à batucada.

Por fim, é interessante notar como a Bateria Alcalina adquiriu total autonomia à minha presença, à minha direção musical, decisões organizacionais e regência. Se nos primeiros anos do grupo tive um papel central na coordenação de ensaios e apresentações, bem como na tomada de decisões em relação à concepção musical e organização do grupo, a Bateria Alcalina estabeleceu, paulatinamente, um conjunto de características musicais e comportamentais que lhe deram “vida própria”. Isto é, independente da minha participação, ou de qualquer outra pessoa, o grupo mantém sua sonoridade e expressividade musical, suas condutas e estratégias de aprendizagem, construídas e transformadas pela prática ao longo de sua história. Outra vez, nota-se o efeito da convivência e interação entre diferentes gerações de ritmistas, que através de reverberações de saberes mantém uma série de características musicais e organizacionais do grupo.

Apitador, mestre, diretor

Conforme discutido até aqui, o mestre de bateria é responsável pela concepção musical, organização das atividades gerais e regência da batucada. Ou seja, um mestre de bateria tem diversas funções acumuladas. Sob uma perspectiva histórica, é possível observar transformações nos estilos de comando da bateria da Nenê de Vila Matilde, uma agremiação que atravessou diversas fases do carnaval paulistano.

Nos primeiros anos após sua fundação, em 1949, o comando da batucada matildense era exercido pelo *apitador*, figura típica dos cordões carnavalescos existentes em São Paulo até o final da década de 1960. A Nenê de Vila Matilde, mesmo tendo sido criada como escola de samba, foi influenciada por este tipo de agrupamento, com o qual conviveu por cerca de vinte anos (MESTRINEL, 2009). Simson (2007, p.160) explica que nos cordões o apitador tinha como principal função “manter, durante os desfiles, a harmonia entre a batucada, a melodia produzida pelo grupo musical e o canto das pastoras, valendo-se para isso de um apito”. Segundo relatos de antigos ritmistas, o apitador coordenava a batucada com mais espontaneidade, através de um uso musical do apito, tocado junto aos batuqueiros matildenses.

Após a oficialização do carnaval paulistano pelo governo municipal, em 1967, as baterias acompanharam o crescimento das escolas de samba, ao mesmo tempo em que se extinguíram os cordões carnavalescos. Nesse contexto, o apitador da batucada passa

a ser reconhecido como mestre de bateria, evidenciando uma maior aderência ao modelo de escola de samba do Rio de Janeiro. O mestre de bateria coordena um número maior de ritmistas e o apito, que já não pode ser ouvido pela totalidade do grupo, de certa maneira perde seu protagonismo.

A partir da década de 1980, com a crescente profissionalização das escolas de samba e do concurso carnavalesco, surge a figura do diretor de bateria, que, como descrito acima, passa a dividir as tarefas de coordenação da bateria com o mestre. Cada diretor realiza um trabalho “especializado”: cuida especificamente de um naipe, da afinação ou manutenção dos instrumentos, por exemplo. O mestre mantém-se como principal líder, mas os diretores realizam uma série de funções que antes estavam centralizadas em sua pessoa.

Estas transformações na liderança da bateria da Nenê podem ser observadas de forma evidente nas características de comando de Mestre Lagrila e Mestre Divino. Lagrila coordenou a bateria da Nenê exatamente na transição da fase de apitador para mestre, de 1968 até 1970. Divino assumiu a bateria matildense após Lagrila, e atuou como mestre da Nenê durante quatorze anos. Lagrila criticava a divisão de responsabilidade do mestre com diretores, conforme me explicou em uma entrevista.

Se você ver eu dirigindo a bateria, é eu só (sic), eu sozinho, eu sou o responsável, se estiver boa é eu, se estiver péssima é eu e se estiver mais ou menos é eu também; não tem três caras, um aqui, um lá no meio, na beirada, na ponta; pra mim não, isso aí é invenção deles agora! (Lagrila, entrevista em 07/07/2007, in MESTRINEL, 2009, p.234).

Ele explicava que ao invés de diretores, costumava contar com alguns ritmistas mais experientes no meio da bateria, que ajudavam-no a coordenar o ritmo.

O mestre não é o absoluto, ele tem que ter os ritmistas responsáveis dentro do naipe, que nem no naipe de caixa tem que ter um ou dois excelentes tocadores de caixa, até pra te ajudar a ‘passar’ pros outros. No naipe de tamborim é a mesma coisa, e no naipe de surdo a mesma coisa, e no naipe de repinique a mesma coisa (in MESTRINEL, 2009, p.234).

Ou seja, em seu estilo de comando, Lagrila dividia a responsabilidade com os próprios ritmistas, que o ajudavam a manter o ritmo e a “passar pros outros”.

Divino, por sua vez, até hoje coordena a batucada de sua escola (União Imperial) sem utilizar apito, numa ação que simboliza o rompimento com a fase histórica do apitador. Estes dois mestres foram grandes referências na batucada da Nenê de Vila Matilde, bem como em outras escolas de samba em que atuaram frente à bateria - ambos são personagens centrais da história da batucada em São Paulo.

Mas o que significa estas transformações no estilo de comando da batucada matildense? Este fato demonstra como as mudanças do contexto histórico afetam as características da batucada e como o estilo de comando está vinculado a isso. Como explica Ademildo, percussionista e antigo tamborinista da Nenê, “a bateria é a cara do mestre” (idem, p.151). No entanto, é possível afirmar que o comando do mestre também reflete as características da bateria, como discutido anteriormente. Ou seja, entender a atuação do mestre ajuda a entender a própria batucada, inserida em contextos que se transformam ao longo do tempo.

Essa breve perspectiva histórica permite, ainda, apontar dois dos maiores mestres de bateria da Nenê de Vila Matilde, Lagrila e Divino, referências fundamentais para toda uma geração de ritmistas matildenses, dentre eles Claudemir, Pascoal e Pelegrino. Estes três, foram mestres da bateria da Nenê nos últimos trinta e cinco anos e participaram da formação dos mestres da nova geração: Teco e Markão - jovens ritmistas que lideraram a batucada matildense na história recente. Renato, que não é tão jovem como estes dois, também faz parte da história recente da bateria da Nenê. Entre cada geração, através de uma reverberação de saberes, a batucada matildense mantém algumas de suas características, dentre elas a de sempre se inovar, mantendo sua tradição e seu “tempero”, a malandragem que a torna uma bateria de bambas.

Apitando a Alcalina

Para mim é um pouco conflituoso carregar esta “titulação” de mestre de bateria. No samba e na cultura popular, há que se reverenciar os mestres do passado, que doaram a vida para seus grupos, acumularam décadas de experiência e passaram por diversos tipos de situação - boas e ruins. Nas escolas de samba, o termo “mestre” foi de certa maneira banalizado, como apontava Lagrila.

Qualquer um hoje vira mestre, qualquer um vira mestre! O cara sabe bater palma vira mestre, ou vira mestre porque é o “bambambam” da área, ou vira mestre porque casou com a filha do presidente, ou vira mestre porque é o malandrão da área. Não vira mestre porque tem a melhor capacidade, o maior conhecimento do samba, vira mestre... qualquer um é mestre. E hoje o tipo de mestre de hoje... eu já nem gosto que me chame de mestre porque acho que o tipo de mestre [de hoje] virou qualquer nota. E pra ser maestro, o mestre de bateria é o maestro da orquestra (idem).

A profissionalização do carnaval das escolas de samba criou novos mecanismos de “promoção” ou “titulação” de um mestre de bateria. Lagrila, uma importante referência para a batucada de São Paulo, conquistou seu reconhecimento como mestre após comandar diversas baterias, quase sempre de forma bem sucedida (foi dez vezes seguidas campeão do carnaval, com Nenê de Vila Matilde, Mocidade Alegre e Camisa Verde Branco, entre 1968 e 1977). Então, um mestre adquire este status pelo acúmulo de experiência, por sua ampla vivência na cultura do samba e da batucada.

Portanto, não tenho a pretensão de me comparar (ou outros mestres da Alcalina) com mestres que nasceram e cresceram numa bateria de escola de samba, como muitos na Nenê de Vila Matilde, com os quais aprendi e sigo aprendo a cada dia. Embora há mais de quinze anos eu venha apitando diferentes baterias, especialmente a Bateria Alcalina, e participando como ritmista e diretor de diversas batucadas, considero que estou em constante processo de formação. Eu sei fazer a manutenção dos instrumentos, afinar e tocar todos os instrumentos de uma batucada, já montei baterias em diferentes contextos e trabalho regularmente com o ensino de percussão. Mas seria pretensioso de comparar minha experiência com a de mestres como Divino e Lagrila (entre outros, não apenas da Nenê de Vila Matilde).

Talvez eu seja mais um apitador do que um mestre, ou simplesmente um diretor de bateria, dividindo a responsabilidade com meus colegas de ritmo, construindo e transformando as práticas da batucada na Alcalina e outros grupos dos quais participo - apitando ou tocando. Sobremaneira, muitos ritmistas com os quais convivo me reconhecem como mestre, o que me traz grande alegria e indica que a experiência que venho acumulando tem contribuído para criar espaços de aprendizagem. O ritmista que já atuou como mestre da Alcalina, Franco Galvão, comenta sobre sua percepção de minha habilidade para “lidar com a imperfeição” e, ao “assumi-la”, “abrir espaço para a sabedoria” (carta enviada ao autor em 10/04/2017). Refletindo sobre minha prática e experiências, percebo que o que mais me motiva a atuar como mestre de bateria é “fazer” as pessoas tocarem juntas. Minha satisfação primordial está em mediar uma prática musical de qualidade, de sentir a força do conjunto em harmonia.

Como discutido nesta parte da tese, o mestre é um mediador e os saberes em uma batucada reverberam coletivamente, através das práticas de cada participante. Assim, quando estou apitando, estou aprendendo (fazendo-ensinando-interagindo) e antes de ser mestre, sou ritmista. Essa fluidez entre os papéis permite que um batuqueiro mais experiente assuma a função de mestre, levando à continuidade das práticas do grupo.

3.3 Retomada

“Retomada” é um termo comum na batucada, que indica retomada do ritmo após uma convenção - um breque/bossa ou virada. Aqui, utilizo a palavra para designar uma revisão conclusiva desta parte da tese, onde apresentei diversos conteúdos e conceitos.

Inicialmente foi explicado como diferentes formas de aprendizagem são inerentes aos contextos da batucada, que através de processos dinâmicos constituem *espaços de aprendizagem*. Nestes, os diversos *saberes* da batucada *reverberam* durante a prática, apoiados pelas ações concatenadas de *aprender tocando*, *aprender ensinando* e *aprender interagindo*. A partir de minhas próprias experiências na Bateria de Bamba e Bateria Alcalina, apresentei duas perspectivas diferentes: de ritmista e mestre de bateria. Dessa forma, foi possível demonstrar a fluidez das formas e processos de aprendizagem da batucada, com suas estratégias, ações e aspectos característicos integrados no fazer musical coletivo.

A formação em roda durante os ensaios facilita a interação entre os participantes da batucada, que assumem uma posição de igualdade. Dentro deste ambiente de paridade, a formação circular permite que todos os ritmistas e mestre tenham um campo de visão amplo e compartilhado, bem como uma escuta equilibrada (equalizada) dos diversos naipes da bateria. A roda permite que os corpos interajam durante o fazer musical, facilitando o entrosamento entre as dimensões individuais e a dimensão coletiva da prática, isto é, entre cada ritmista e a bateria completa. Assim, os participantes podem tocar seu instrumento com fluidez e o balanço corporal evidencia uma prática consonante no âmbito acústico e mocional.

As estratégias de cantar (solfejar) a batida e convenções, além de reproduzi-las em andamento lento, são recursos facilitadores da prática musical na batucada. Complementarmente, a fragmentação dos padrões rítmicos em partes menores pode ajudar um aprendiz a compreender sua estrutura e a realizar os movimentos necessários para tocar sua batida. Assim, é possível identificar as dificuldades técnicas de cada peça da bateria e, com a orientação de ritmistas mais experientes (ou do mestre), direcionar um aprendiz para um naipe em que ele possa tocar com desenvoltura e fluidez, contribuindo para a prática musical do conjunto.

Desde o primeiro momento em uma bateria, um ritmista novato terá contato direto com o instrumento e vai aprender a tocá-lo, tocando. Durante a prática coletiva, cria-se

uma rede de relações interativas em que cada ritmista pode apoiar a execução musical de seus pares. Dessa maneira, os espaços de aprendizagem da batucada apresentam múltiplas referências através das próprias ações dos participantes. Ou seja, os ritmistas aprendem e ensinam de forma integrada, observam e são observados enquanto tocam, apoiando a prática uns dos outros, criando maneiras de movimentar o corpo e tirar som do instrumento. As seguidas repetições das batidas e breques criam uma forma espiral (geralmente ascendente): a cada repetição, novos elementos e aspectos podem ser articulados e compreendidos pelos ritmistas.

Mediante a complementariedade e integração destas estratégias e ações, os processos de aprendizagem adquirem uma flexibilidade análoga e inerente às próprias características musicais da batucada. A diferença entre os níveis de habilidade dos ritmistas não impede que haja uma sintonização entre os participantes. Através de processos e ações miméticas, os corpos de cada ritmista adquirem um fluxo de energia que permite uma prática coletiva fluida e consonante. Os possíveis “erros” durante a execução musical são relativizados e a engrenagem rítmica da batucada permite a integração de ritmistas com variadas experiências. Nesse sentido, *tocar junto* passa a significar *tocar certo*, evidenciando o caráter envolvente da batucada.

Dentro da flexibilidade dos processos de aprendizagem situada, a batucada mostra seu aspecto comunitário e as baterias formam “comunidades de prática”. Os participantes aprendem a dar e receber ajuda, isto é, aprendem a interagir, permitindo a reverberação dos diversos saberes da batucada. Através da convivência e interação de diferentes gerações de ritmistas e mestres, certas características musicais se constroem e se transformam, ao mesmo tempo em que mantém elementos centrais da sua identidade. Ao longo do tempo, as próprias práticas vão moldando as características das batucadas, em processos de continuidade e descontinuidade geracional.

Neste movimento, os espaços de aprendizagem das baterias integram “pensamento, sentimento e valor”, com sentidos simbólicos inseridos em “constelações de práticas”. A partir do desenvolvimento de habilidades para tocar instrumentos de percussão, os participantes de uma comunidade de batucada podem articular saberes variados, adquirindo consciência de sua própria corporeidade, inseridos em um fazer coletivo.

Abordei, também, a atuação do mestre de bateria, demonstrando como essa figura media os processos de aprendizagem na batucada. O mestre (ou mestra) acumula as funções de criação/concepção musical, organização/disciplina e regência da bateria. No caso da bateria da Nenê de Vila Matilde, a concepção musical do mestre é guiada por

suas escolhas pessoais, necessidades impostas pelo regulamento do concurso carnavalesco, bem como a tradição e identidade da batucada matildense. Além disso, o perfil dos ritmistas interfere nas escolhas e procedimentos dos mestres. Estes fatores afetam-se mutuamente e definem aspectos da organização e regência da bateria. Na Bateria de Bamba, o mestre divide as responsabilidades e tarefas com uma equipe de diretores “especializados”, que exercem um papel fundamental no funcionamento do grupo, atuando tanto na concepção musical, quanto na organização, disciplina e regência. Nesse contexto, a batucada matildense promove seus processos de reverberação de saberes variados.

Já na Bateria Alcalina, embora não exista diretores, os ritmistas mais experientes compartilham as responsabilidades com o mestre. Há uma maior equidade entre os participantes da batucada, permitindo que alguns ritmistas assumam o papel de mestre. A concepção musical do grupo é marcada pela criatividade dos arranjos, o que permite novos tipos de aprendizagens através de um repertório mais diversificado. Os arranjos costumam manter uma forma musical aberta, com breques e viradas mais simples que habilitam um ritmista com menos experiência a se integrar na prática coletiva.

Assim, a concepção musical, a disciplina/organização e a regência do mestre e sua equipe de diretores fazem parte dos processos de aprendizagem dentro de uma bateria. Os arranjos, as formas de tocar os instrumentos, a afinação, o andamento e a quantidade de peças por naipe afetam a escuta dos ritmistas, seu engajamento com o fazer musical coletivo e sua interação com os colegas. A regência coordena a prática e media o fazer musical individual e coletivo dos ritmistas, integrando o próprio mestre à batucada.

As discussões das duas experiências - Nenê e Alcalina - mostram a diversidade dos processos de aprendizagem característicos da batucada. As reverberações dos saberes estão vinculadas às reverberações corporais do ritmo, apontadas na parte II deste trabalho. Através do corpo, há uma conjugação do *aprender fazendo/tocando*, *aprender ensinando* e *aprender interagindo*. Os próprios termos utilizados no linguajar comum dos ritmistas e mestres demonstram o caráter mocional da aprendizagem: “passar uma batida”, “pegar um breque”, “puxar o ritmo”, “chamar o samba”, “desempenhar”, “somar”. Estas ações estão relacionadas aos movimentos e características da estrutura rítmica discutida previamente: suspensões e apoios, tensão e relaxamento, atrações gravitacionais, caráter envolvente, flexibilidade e malemolência. Estes aspectos são análogos aos próprios processos de aprendizagem, que podem ser vistos, assim, como parte fundamental do fazer musical e da experiência da batucada.

Por fim, é importante frisar que apresentei, até aqui, uma perspectiva bastante positiva, focado nos aspectos funcionais dos processos de aprendizagem. Sobremaneira, o cotidiano de ensaios é permeado de tensões, conflitos, dificuldades e desafios. A perspectiva que apresento contém um traço *utópico* da consonância e harmonia do fenômeno da batucada - tema da próxima parte do texto.

Parte IV
A Utopia da Batucada

4.1 Utopia da Batucada

Nunca na história do homem a utopia apresentou-se como uma necessidade tão premente (Milton Santos, 2003).

Esta tese vem demonstrando uma série de aspectos implícitos na prática da batucada, desde sua sonoridade e aspectos estruturais, até seus processos de aprendizagem. Os movimentos da estrutura rítmica e as ações dos ritmistas foram analisados sob uma perspectiva positiva, atenta à funcionalidade ideal de uma bateria. Nesse sentido, trago uma visão utópica da batucada, apontando como “tudo pode dar certo”. Entretanto, o cotidiano das baterias estudadas, bem como de diversos outros grupos semelhantes com os quais tive (ou tenho) contato, possui uma série de conflitos e tensões ocasionados pela pluralidade de visões de mundo e condutas dos ritmistas, mestres e diretores de bateria que convivem no mesmo espaço.

Musicalmente, uma batucada pode apresentar diversos problemas de entrosamento durante a prática, falta de equilíbrio sonoro, ou simplesmente “um ritmo atravessado”. Grupos formados por dezenas de pessoas, com variados graus de proficiência musical, podem tender “ao caos”, isto é, à falta de consonância e harmonia - em termos sonoros e comportamentais. Nesse sentido, proponho uma reflexão sobre diferentes tipos de “ruídos” presentes na batucada, tanto em uma dimensão objetiva - acústica, como subjetiva - simbólica; e discuto como diferentes tipos de perturbações em uma estrutura supostamente ordenada afetam este tipo de fenômeno. Parto de um conceito ampliado de ruído, focado em seu caráter interferente e inerente a contextos coletivos.

Ruídos da batucada

Embora a batucada tenha uma potente força mobilizadora no âmbito acústico-mocional, capaz de promover a integração de diferentes dimensões individuais em uma prática coletiva significativa, dentro de uma bateria há um constante “ruído”, uma espécie de interferência durante o fazer musical. Attali (1977, p.26) explica que o ruído é um elemento sonoro responsável por interferências em um sistema de comunicação entre emissor-transmissor-receptor. Seu caráter perturbador - causador de distúrbio - o torna

violento, segundo o autor. Attali entende a música como uma "canalizadora de ruídos": "escutar música é escutar todos os ruídos, realizando que sua apropriação e controle é um reflexo de poder, que é essencialmente político" (idem, p.6, tradução minha). Concordo com o autor que a organização dos ruídos através da música configura um tipo de força política, como será discutido a seguir.

Schafer (2001, p.256) aponta a diversidade de significados para "ruído", sendo as "mais importantes": som indesejado, som não musical, qualquer som forte e distúrbio em qualquer sistema de sinalização - todos com caráter eminentemente negativo. Tinhorão (op. cit.)¹⁴⁹ sugere que os "batusques" de origem africana realizados no Brasil durante o período de escravidão negra eram "ruidosos". Nesse sentido, sob uma perspectiva racista e preconceituosa daquele período histórico, os batusques conformavam todos os aspectos depreciativos elencados por Schafer: eram indesejados, considerados não musicais, apresentavam forte intensidade sonora e causavam distúrbios na ordem social estabelecida, ao permitir uma manifestação expressiva da população negra oprimida.

Entretanto, esta perspectiva pode variar em diferentes contextos históricos e sócio culturais. Na atual conjuntura, o ponto de vista - e de escuta - em relação à batucada varia de uma pessoa para outra, inclusive dentro de uma bateria (como apontado anteriormente). Nesse sentido, Wisnik (1989 p. 32) sugere que o grau de ruído que se ouve em um som varia conforme o contexto e ao considerar o ruído uma interferência, ele torna-se "uma categoria mais relacional que natural". Attali também indica que o ruído "não existe por si só", mas apenas "em relação a um sistema" (op. cit. p.26).

Então, proponho observar o ruído, no contexto da batucada, como um elemento que atua não apenas negativamente; sua interferência e perturbação são inerentes aos processos e práticas musicais, um aspecto do próprio movimento constante de articulação musical e social. Dentro da estrutura rítmica da batucada, as batidas dos instrumentos interferem umas nas outras: podem estar "atravessadas" - como um distúrbio, em certa medida violento -, mas também incrementam a textura musical, como um traço sonoro implícito na interpretação musical de dezenas de pessoas tocando ao mesmo tempo. Do ponto de vista das relações sociais, as ações dos participantes de uma bateria também interferem umas nas outras, às vezes de forma perturbadora, ou agressiva, mas integradas em um conjunto de condutas e comportamentos que mantém o funcionamento dinâmico dos grupos. De fato, não existe um funcionamento ideal - livre de ruídos -, as tensões e conflitos são inerentes ao cotidiano de uma bateria, à sonoridade musical da

¹⁴⁹ sessão "Do batuque à Batucada", página 36.

batucada e à sua reverberação nos espaços. O ruído é um conceito que traduz as “imperfeições” inerentes a uma prática coletiva desta natureza.

Assim, os ruídos da batucada, sob minha perspectiva, podem ser interpretados basicamente de três maneiras: de forma pragmática como (i) um elemento eminentemente acústico, como (ii) um componente inerente à comunicação e interação social entre os participantes de uma batucada - afetando a organização e funcionamento de uma bateria, além de (iii) um fator de interferência nas paisagens sonoras constituídas nos espaços onde atuam baterias. Dessa forma, a batucada configura uma manifestação poderosa do ponto de vista político (em consonância com a perspectiva de Attali), com uma sonoridade capaz de tensionar uma ordem pré-estabelecida nos espaços e nas relações entre os indivíduos, canalizando ruídos de várias naturezas.

No **âmbito acústico**, o ruído faz parte da própria sonoridade da batucada, forjado pela simultaneidade de interpretações musicais variadas, com personalidades diversas. Dentro de uma margem limitada, há quem considere isso um fator positivo, ou uma “sujeirinha boa”. O grande ritmista Caio Camargo (Bateria Pública, Acadêmicos do Tucuruvi, entre outras) - em comunicação oral - certa vez utilizou esta expressão para referir-se à sonoridade da bateria da escola de samba Unidos de Vila Isabel (RJ), me explicando que uma “sujeirinha boa” dava vivacidade ao ritmo e era um aspecto inerente da prática musical coletiva da batucada, responsável, em parte, pela sensação de balanço, ou suingue. Ou seja, uma certa quantidade de micro-variações entre os pontos de ataque das batidas, uma afinação variada entre peças de um mesmo naipe e diversas nuances interpretativas simultâneas podem ser vistos como fatores normais da batucada, constitutivos da sua sonoridade envolvente (descrita na parte de análise musical). Em pesquisa anterior (MESTRINEL, 2009, p.154), identifiquei um aspecto ruidoso na bateria da Nenê de Vila Matilde, associando-o ao apreço por sonoridades “chiadas” em algumas culturas musicais africanas (como aponta Kubik e Pinto, por exemplo). Ou seja, uma sonoridade em certa medida “ruidosa” pode ser interpretada como um traço da “africanidade” do samba e não é, sob essa perspectiva, um aspecto negativo. Entretanto, como discutido nas análises, há um limite para a consonância das diferenças: um ritmo “atravessado” possui um nível de ruído exacerbado, enquanto um ritmo “compacto” articula harmoniosamente o caráter ruidoso da sonoridade da batucada, tornando-a envolvente.

A emissão-transmissão-recepção, no âmbito acústico, depende de um *equilíbrio* entre a quantidade de instrumentos em cada naipe de uma bateria, de uma *equalização*

através da disposição dos mesmos na formação do grupo, bem como das maneiras como os ritmistas tocam, mais ou menos *entrosados*, isto é, sintonizados entre si e integrados à engrenagem rítmica da batucada. O entrosamento, equilíbrio e equalização estão vinculados à *afinação* e timbre dos naipes, bem como à *sustentação* de um andamento relativamente estável que permita uma conjugação harmoniosa entre as batidas durante a prática. Estes fatores determinam, no âmbito acústico, o nível de ruído de uma batucada e os limites entre uma “sujeirinha” boa ou ruim.

Os ritmistas precisam se escutar (e se ver) durante a prática musical, afim de integrarem-se à engrenagem da batucada. As batidas “atravessadas” podem interferir na harmonia coletiva, desestabilizando a sintonização e entrosamento entre os ritmistas, afetando o equilíbrio e equalização da batucada, além da própria sustentação do andamento. Entretanto, como discutido anteriormente, há uma margem ampliada do conceito de “certo” e “errado” na prática da batucada, que possui uma potência enquanto fenômeno, em parte, por seu aspecto integrador das diferenças, com seu som envolvente e engajamento corporal dos ritmistas durante a performance coletiva. Como observado, o ponto de vista/escuta adotado interfere na definição dos parâmetros - na percepção do ruído. Mas como, então, regular uma boa performance de uma bateria?

A Bateria de Bamba, ao atuar no contexto do concurso carnavalesco entre as escolas de samba paulistanas, possui parâmetros bem claros e definidos: os critérios do regulamento adotado nesta competição. Como discutido no capítulo anterior, o trabalho do mestre e diretores de bateria (bem como de todos os setores da escola de samba) se pauta pelas notas obtidas durante o desfile carnavalesco; a cada ano a bateria tenta se enquadrar nas normas a partir da avaliação do corpo de jurados. Em dois carnavais seguidos (2015 e 2016) a Bateria da Nenê perdeu ponto devido à baixa intensidade do naipe de repinique. Mestre Markão, então, aumentou a quantidade de peças neste naipe - para dar um exemplo concreto. É relevante observar, assim, os critérios estipulados no “Regulamento Oficial dos Desfiles Carnavalesco” da Liga das Escolas de Samba de São Paulo (LIGA SP)¹⁵⁰ e no “Manual do Julgador” (idem).

¹⁵⁰ disponível em <https://www.ligasp.com.br/releases/regulamento.pdf>

Regulamento embaixo do braço

As regras do concurso carnavalesco vêm sendo aprimoradas a cada ano e, recentemente, os mestres das baterias passaram a ter uma voz mais ativa na definição dos critérios, tomando parte em reuniões com os coordenadores da LIGA responsáveis pelas alterações e aprimoramentos no regulamento. A LIGA convida, seleciona e contrata especialistas em cada "quesito" para participar do concurso como avaliador. Os julgadores fazem cursos preparatórios e devem seguir à risca as regras estabelecidas. Cada quesito é avaliado por quatro pessoas diferentes, que ficam em torres distribuídas ao longo do sambódromo. É obrigatório que cada jurado justifique sua nota, escrevendo no campo adequado da "cédula de avaliação" os critérios de sua pontuação. O Manual explica detalhadamente como a avaliação deve ser feita, indicando, inclusive, termos inadequados para justificativas ("gostei", "bom", "ótimo", "lindo", "maravilhoso", "quase perfeito", "acho mais ou menos", "espetacular"), frisando que o jurado "não deve levar em consideração seus gostos ou opiniões pessoais (...) [e] respeitar as características próprias de cada Escola de Samba" (MANUAL, 2016, p.22). O regulamento determina que "a justificativa deve conter única e exclusivamente o motivo técnico da perda ou manutenção da pontuação máxima e tem que ser objetiva e direta, sem rodeios e expressões de conotação de gosto pessoal".

No concurso carnavalesco de 2017, os julgadores tinham vinte e uma "opções de notas", de 8 a 10, considerando uma casa decimal em cada número (8,1; 8,2; 8,3 etc.). É interessante observar, na página nove do Manual, uma mensagem contundente aos julgadores, explicando que a realização de seu trabalho é "uma grande oportunidade", além de uma "grande missão" no Carnaval, "uma das festas populares mais animadas e representativas do mundo (...) o maior espetáculo da Terra!" A mensagem reforça a necessidade da "mais sincera honestidade e senso de responsabilidade" de cada julgador, que deve ser "dedicado, técnico, justo e honesto com todas as Escolas de Samba". Por fim, o Manual frisa que "os dirigentes, Comunidade do Samba e o público em geral, estão acreditando na sua preparação e capacidade de julgar". Como um frequentador de Escolas de Samba, noto claramente um discurso de dirigentes e mestres de bateria neste trecho do documento, evidenciando uma eterna e constante insatisfação com o trabalho dos jurados.

O "quesito bateria" integra o "módulo música"¹⁵¹. O Manual oferece ao julgador de bateria uma "introdução histórica", que parece ter pouca relação com o trabalho técnico exigido¹⁵². As regras estipulam que os surdos, caixas, repiniques, tamborins e chocalhos são instrumentos "básicos", enquanto os demais são "complementares". Os pontos de avaliação são: (i) sustentação, (ii) entrosamento, (iii) equilíbrio e (iv) afinação. Segundo o regulamento (idem, p.21-22):

- Sustentação "é o andamento rítmico, que não deve nem diminuir nem acelerar, mantendo o ritmo no decorrer da área designada para o julgamento (...)".
- Entrosamento "é a *perfeita combinação* dos sons emitidos pelos vários instrumentos. Os instrumentos devem ser tocados em *perfeito sincronismo*, tanto dentro de um mesmo naipe como em relação à pulsação dos surdos, formando *harmonia total* dos instrumentos tocados ou executados" (grifos meus).
- Equilíbrio instrumental "é a propriedade que define o volume dos naipes dentro de uma bateria. Todos os instrumentos básicos devem ser ouvidos (...). [N]ão quer dizer necessariamente igualdade de volumes entre naipes, apenas que eles estão devidamente sendo ouvidos, cada qual com sua *característica de volume*" (grifo meu). Este ponto, segundo o Manual, deve ser aferido apenas entre os instrumentos "básicos".
- Afinação: "cada Agremiação é livre para decidir a sua afinação. É importante, no entanto, que esses instrumentos mantenham suas características".

Uma bateria deve ser penalizada por cada "falha leve", com desconto de 0,1 na nota; "falha média", desconto de 0,2; "falha grave", desconto de 0,3 e "falha gravíssima", com perda de 0,4. O Manual explica detalhadamente como as penalidades devem ser computadas na nota, a partir dos pontos de avaliação:

¹⁵¹ composto ainda por "harmonia" e "samba enredo". No total são três módulos com três quesitos. Além do módulo musical, existe o "visual", com enredo, fantasia e alegoria, e o módulo "dança", com mestre sala e porta-bandeira, comissão de frente e evolução (idem p.08)

¹⁵² "Bateria é o coração pulsante da Escola de Samba, como costumamos dizer. Nenhuma Escola de Samba funciona sem o som contagiante da bateria. É ela que leva a emoção, o ritmo para dar vida a uma Escola de Samba. O ritmo que mais tarde deu o início a bateria teve o seu começo dentro das senzalas acompanhando o canto lamento de um povo sofredor. O primeiro instrumento veio de um tronco de árvore que os negros escravos tocavam, e que, em uma das extremidades esticavam um couro já curtido de animal, amarrando-o bem esticado, com dois pedaços de pau como se fosse baqueta, batiam nesse couro, dando a ele um som forte que acompanhava o canto lamento. A este instrumento se dava o nome de "Tambu". Depois da libertação dos escravos, muitos destes, livres do sofrimento, vieram do interior para São Paulo, e conheceram outros instrumentos, formando assim outro tipo de bateria. Nesses novos conjuntos havia bandomolim, trombone, violão, clarinete, chocalho e pandeiro. Quando houve a nova regulamentação para as Escolas de Samba, foram eliminados todos os instrumentos de sopro e corda, entrando em seu lugar somente instrumentos de percussão, o que prevalece até hoje" (idem, p.21).

BATERIA				
Pontos de avaliação	Falha leve	Falha média	Falha grave	Falha gravíssima
Sustentação	Oscilação no andamento rítmico, diminuindo ou acelerando em até 4 bpm. Penalizar 0,1 no geral.	Oscilação no andamento rítmico, diminuindo ou acelerando de 5 a 8 bpm. Penalizar 0,2 no geral.	Oscilação no andamento rítmico, diminuindo ou acelerando de 8 a 10 bpm. Penalizar 0,3 no geral.	Oscilação no andamento rítmico, diminuindo ou acelerando acima de 10 bpm. Penalizar 0,4 no geral.
Entrosamento I	Um problema de entrosamento dentro de um mesmo naipe. Penalizar 0,1 no geral.	Dois problemas de entrosamento dentro de um mesmo naipe. Penalizar 0,2 no geral.	Três problemas de entrosamento dentro de um mesmo naipe. Penalizar 0,3 no geral.	Quatro ou mais problemas de entrosamento dentro de um mesmo naipe. Penalizar 0,4 no geral.
Entrosamento II	Problema de entrosamento em relação a dois naipes distintos. Penalizar 0,1 no geral.	Problema de entrosamento em relação a três naipes distintos. Penalizar 0,2 no geral.	Problema de entrosamento em relação a quatro naipes distintos. Penalizar 0,3 no geral.	Problema de entrosamento em relação a cinco ou mais naipes distintos. Penalizar 0,4 no geral.
Equilíbrio Instrumental	Deixar de ouvir 01 instrumento básico. Penalizar 0,1 no geral.	Deixar de ouvir de 02 instrumentos básicos. Penalizar 0,2 no geral.	Deixar de ouvir 03 instrumentos básicos. Penalizar 0,3 no geral.	Deixar de ouvir 04 ou mais instrumentos básicos. Penalizar 0,4 no geral.
Afinação	Perda de característica de afinação em um naipe de instrumentos. Penalizar 0,1 no geral.	Perda de característica de afinação em até dois naipes de instrumentos. Penalizar 0,2 no geral.	Perda de característica de afinação em até quatro naipes de instrumentos. Penalizar 0,3 no geral.	Perda de característica de afinação de cinco ou mais naipes de instrumentos. Penalizar 0,4 no geral.

Figura 88. Tabela de penalidades do quesito bateria (idem, p.24)

É notável a rigidez dos critérios de avaliação da bateria durante o desfile carnavalesco. Sob minha perspectiva, trata-se de um movimento no sentido de redução e eliminação de qualquer tipo de ruído na sonoridade da batucada. O Manual exige uma performance “perfeita” - tanto das baterias, quanto dos julgadores -, algo complexo. Como venho demonstrando, a batucada possui uma flexibilidade interpretativa advinda da conjugação das batidas e suas personalidades, da interação das dimensões individuais e coletiva do fazer musical, da convivência de diferentes formas de tocar um mesmo instrumento dentro de um grupo formado por dezenas de pessoas. Ou seja, a exigência

de um primor técnico tão elevado é, em certa medida, incoerente com a própria natureza da batucada - em outras palavras, utópico. Marcelo Sudoh (in FARIAS, 2010, p.113) comenta que o julgamento do concurso carnavalesco (no Rio de Janeiro) “impede a diversão e criatividade do ritmista”, de quem se exige um grande “esforço de concentração e físico”, e um “cruel controle do andamento”. Ou seja, as regras estritas do regulamento dificultam o acesso à dimensão lúdica da prática, tolhendo parte da interatividade comum do fazer musical coletivo da batucada. A tentativa de redução de ruído significa, em última instância, uma redução do balanço das batucadas, da espontaneidade e malemolência deste tipo de manifestação. Do ponto de vista dos julgadores, me parece humanamente impossível uma avaliação totalmente isenta de “pessoalidades” e “falhas”, o que gera uma pressão enorme sobre o trabalho destes profissionais.

Dessa forma, os jurados são muitas vezes considerados “carrascos”, “surdos”, “incompetentes”, para citar adjetivos proferidos pelos ritmistas e diretores mais exaltados de diversas baterias (especialmente após o carnaval e divulgação das notas da bateria). Em 2016 a LIGA anunciou na imprensa uma renovação total do quadro de jurados. Segundo Paulo Sérgio Ferreira, então presidente da LIGA, os novos julgadores no carnaval 2017 seriam “todos com doutorado ou PhD” e o currículo “mais baixo” seria de “professor de universidade” (<http://sasp.com.br/liga-anuncia-mudanca-de-todos-os-jurados-para-2017/>). Houve uma tentativa por parte da instituição que organiza os desfiles de aumentar a credibilidade e nível técnico da avaliação. No entanto, a reação dos ritmistas e diretores de bateria de várias escolas que frequente foi de ceticismo.

Os participantes da “Comunidade do Samba” criticam o fato de que os jurados, em sua grande maioria, não possuem afinidade com o samba e o carnaval, por mais que sejam especialistas em suas áreas. Com efeito, há uma equação de difícil solução, já que os avaliadores não podem ter qualquer tipo de vínculo prévio com nenhuma agremiação. Assim, as pessoas que vivenciam o cotidiano do samba e do carnaval, isto é, que possuem uma experiência teoricamente adequada, ficam inaptas para trabalhar como jurado, pois poderiam se deixar influenciar pela afinidade com alguma escola de samba participante do concurso. Mas como avaliar, então, a performance de uma bateria durante o desfile carnavalesco?

Proponho uma breve discussão sobre os pontos de avaliação do Manual. De forma geral, “sustentação” está vinculado diretamente ao andamento musical; “entrosamento e equilíbrio” à equalização, e “afinação” ao timbre. Entretanto, todos os pontos estão bastante conectados entre si. “Sustentação” é o mais concreto e objetivo, com uma

unidade padronizada de aferição (BPM - batidas por minuto). O Manual aponta quatro tipos de penalidades para alteração na sustentação rítmica, indicando uma medida exata a ser avaliada. No entanto, sem o uso do metrônomo, o avaliador pode deixar de perceber uma oscilação mínima no andamento - para mais ou para menos batidas por minuto. Por exemplo: as levadas carreteiras tocadas pelos naipes de tamborim e chocalho alteram de forma determinante a timbragem da batucada e criam uma alta densidade no conjunto, podendo criar uma sensação de aceleração no andamento, sem que isso ocorra de fato. A retomada do ritmo após um breque/bossa, também pode confundir a aferição do andamento, já que a quebra na continuidade das batidas afeta a percepção deste aspecto.

"Entrosamento" é um ponto de difícil avaliação: o que seria uma "*perfeita* combinação dos sons dos instrumentos", uma "*harmonia total* dos instrumentos tocados ou executados", com "*perfeito sincronismo*"? Este item trata das conjugações das batidas, que devem estar bem "encaixadas". Neste ponto, aspectos de "equilíbrio" e "afinação" influem diretamente, já que existem muitas possibilidades de combinação dos naipes em uma bateria, com instrumentos ocupando uma ampla faixa de frequência sonora (como demonstrado anteriormente). O andamento também influi no entrosamento: o tempo ("velocidade") altera o "espaço" interno das notas das batidas, que podem ter mais ou menos margem de flexibilidade para se conjugarem (conforme a discussão sobre o tempo-espaço rítmico musical no capítulo analítico musical). Ou seja, a "sustentação" afeta o "entrosamento".

O ponto de avaliação "equilíbrio instrumental" trata da equalização e composição timbrística da batucada, mas dá margem para interpretações ambíguas ao sugerir que existem "características de volume". Cada naipe tem um volume característico que deve se combinar de forma equilibrada no conjunto, o que vincula este ponto ao "entrosamento", que pede a "perfeita combinação dos sons emitidos". Assim, chega-se ao item "afinação", que vai interferir diretamente na combinação e equilíbrio dos instrumentos e suas sonoridades.

O item "afinação" pede que os naipes "mantenham suas características", fazendo alusão à região de frequência típica de cada instrumento (surdo é grave, tamborim é agudo, por exemplo). No entanto, o equilíbrio pode se dar com diferentes tipos de afinação, o que interfere, ainda, na aferição do entrosamento: instrumentos com afinações mais agudas tendem a ter os ataques mais definidos e pouca sustentação, tornando o entrosamento mais audível - o som do conjunto se torna mais "seco", isto é, menos ressonante. Uma afinação grave, então, tem uma tendência maior a "embolar".

Uma breve análise crítica dos pontos de avaliação do manual (quesito bateria) indica que os pontos de análise se perpassam, ou seja, estão intrinsecamente vinculados. A avaliação se mostra complexa na medida em que o manual propõe uma divisão entre pontos que, na realidade, estão muito conectados. Julgar uma bateria exige uma postura de avaliação estética do julgador, por mais que o Manual procure ser claro e exija uma abordagem estritamente técnica. Os jurados, como apontado, são treinados em cursos preparatórios, o que auxilia no esclarecimento sobre os pontos de avaliação. Estes pontos são, também, discutidos com os mestres de bateria, que podem opinar e sugerir mudanças no sentido de adequar um parâmetro vertical à diversidade na identidade das baterias paulistanas. No entanto, a batucada possui um movimento inerente à sua articulação rítmica e sonoridade que dificulta uma parametrização tão rígida. Por mais objetivas que sejam as regras, existe uma margem para interpretações pessoais dos avaliadores que, pelo regulamento, não podem utilizar equipamentos eletrônicos para aferição da performance das baterias e alguns (talvez a maioria) não possuem experiência acumulada com este tipo de performance.

Assim, seria interessante que os julgadores tivessem um contato prévio com as baterias que vão avaliar, visitando as quadras das agremiações antes do carnaval. O ex-jurado de bateria e músico Augusto Botelho, relatou que em uma ocasião a LIGA tentou organizar algo nesse sentido, mas houve “alguns impedimentos na época” (comunicação oral). Sobremaneira, o músico conta que a alternativa foi reunir representantes de todas as escolas em uma batucada, que foi chamada de “Bateria Anhembi”. Segundo o relato, os jurados tiveram a oportunidade de conhecer as variações de caixa de cada escola e ouvir juntos uma “batucada convencional”. Augusto conta que a proposta visava a aproximação dos jurados do “universo das escolas de samba de São Paulo”, mas que não foi possível uma vivência preliminar mais intensa, ou extensa¹⁵³.

Talvez a LIGA pudesse organizar um cronograma de visitas dos jurados aos ensaios nas quadras das escolas e no próprio sambódromo (durante os ensaios técnicos), para que estes profissionais conhecessem mais profundamente as características de cada batucada, suas identidades e concepções musicais. Dessa maneira, cada julgador teria mais parâmetros para avaliar a performance durante os desfiles, melhorando a aptidão para interpretar com critérios técnicos adequados, mantendo a coerência com as normas do Manual, mas conscientes das peculiaridades de cada bateria, com suas

¹⁵³ Vale frisar que o músico Augusto Botelho possui afinidade com a batucada de samba, já que trabalhou direta e ativamente no Bloco do Guri (citado anteriormente), dentro do Projeto Guri na região de Marília (SP).

variadas afinações, padrões rítmicos, quantidade de peças por naipe, disposição dos instrumentos, andamento etc.

O que ocorre, de fato, é que a regulamentação afeta as próprias características das baterias, que alteram suas concepções a fim de se enquadrar a normas pouco flexíveis e, portanto, nem sempre condizentes com suas identidades musicais (como por exemplo na execução do naipe de surdo de terceira da Nenê de Vila Matilde). Por outro lado, o regulamento do concurso com critérios bem definidos faz com que as baterias busquem um constante aprimoramento técnico, e é consenso entre sambistas que todas as baterias de São Paulo melhoraram sua qualidade musical. Resta saber se esta melhoria realmente contribui para uma batucada suingada e balanceada, que apoie a dança e o canto da escola de samba, proporcionando um desfile alegre e envolvente, emocionante; ou se um suposto aprimoramento técnico resulta na padronização das batucadas e em desfiles “burocráticos” e pouco vibrantes - isentos de “ruídos”. Novamente, nota-se a relatividade do “certo” e “errado”, a margem ampliada de interpretação das qualidades de uma batucada.

Na minha opinião (pessoal e técnica), percebo uma tendência à perda das identidades das baterias que se preocupam primordialmente em “tirar nota”. Segundo depoimento de Augusto Botelho após o carnaval de 2015, durante o desfile das escolas naquele ano, houve a impressão de que as baterias entraram na avenida “com o regulamento embaixo do braço”. Ou seja, foi evidente o esforço dos mestres e diretores de bateria para se adequar às normas do concurso. Em uma reunião da Bateria de Bamba no fim de 2014 (durante preparação para o desfile de 2015), mestre Markão utilizou a mesma expressão, dizendo que a bateria da Nenê deveria desfilar com “sangue-frio”, porém com “vibração”, e entrar na avenida “com o regulamento embaixo do braço”.

A grande consideração pelo regulamento pode, assim, acarretar em batucadas burocráticas e pouco vibrantes - em todas as escolas de samba. Nota-se que Markão explica de forma ponderada a necessidade de se combinar “vibração” e “sangue-frio”, mas conclui que os parâmetros do regulamento são o principal referencial. Como descrito no capítulo anterior, durante sua atuação como mestre, Markão buscou enquadrar a batucada matildense à “regra do sistema”. Mesmo assim, a bateria da Nenê consegue preservar boa parte da tradição de sua batucada, mantendo, por exemplo, sua batida de caixa característica (e singular). Outras baterias paulistas, no entanto, acabam alterando profundamente sua concepção musical em função de uma adequação ao regulamento.

Dou um exemplo das batidas de caixa. A maioria das batucadas de São Paulo utiliza uma batida de caixa padrão, transcrita abaixo com a manulação mais utilizada (d= direita; e= esquerda):

XxxX XxXx XxXx XxXx
d d e d d e d e d e d e d e

Esta batida possui um comportamento de condução e pode inclusive ser chamada de "batida carreteira de caixa", de "batida padrão", ou simplesmente de "batida *papu*", ou "*tatu*"¹⁵⁴, em alusão à sua sonoridade - com o solfejo das principais notas:

XxxX XxXx XxXx XxXx
tutu ta tu ta tu ta tu ta
pupu pa pu pa pu pa pu pa

Esta levada também é conhecida como batida do Estácio, ou do Salgueiro, escolas cariocas que a utilizam (assim como muitas outras batucadas do Rio de Janeiro). O padrão deriva de uma variação de levada de partido alto, geralmente tocada no pandeiro¹⁵⁵. Sob minha visão pessoal, considero a levada acima "funcional", isto é, simples de ser tocada e de fácil articulação com as demais batidas da batucada. Entretanto, é notável sua configuração rítmica com poucos pontos de suspensão, especialmente antes das marcações dos *beats*. Seu caráter menos sincopado e a ausência do rufado, sob minha perspectiva, a tornam uma levada "burocrática", afetando o comportamento de base do naipe de caixa - central para o movimento rítmico da batucada. A levada articula, basicamente, as pulsações elementares do ciclo, com função majoritária de condução rítmica. Além disso, é bem comum que a batida seja interpretada com uma acentuação proeminente nos pontos concomitantes com as marcações - os *beats* -, fator que pode representar a diminuição do balanço da batucada pela falta de toques suspensos que tencionariam a estrutura rítmica. Sobremaneira, este padrão pode,

¹⁵⁴ como apontado anteriormente, existem muitos termos utilizados pelos ritmistas e mestres para designar elementos e aspectos das batucadas, com variações entre cada agremiação, terminologias vinculadas à interpretações pessoais, de acordo com o contexto de cada grupo (especialmente na comparação entre escolas do Rio de Janeiro e São Paulo).

¹⁵⁵ [XX.X X.X. X.X. XX.X] - na transposição desta levada para a caixa, as notas transcritas em (x) são tocadas com a baqueta da mão direita e as pausas (.) executadas com a baqueta da mão esquerda, formando a batida: [XXxX XxXx XxXx XXxX]

sim, ser interpretado com suingue, o que exige o uso de golpes em diferentes regiões da pele da caixa, a fim de obter timbres variados - "tu" no meio da pele, "ta" na borda (mais "estalado"). A sensação de balanço é favorecida, especialmente, se os acentos nos contra-tempos forem enfatizados (nas notas "ta" da transcrição anterior).

Muitas baterias de São Paulo adotaram esta batida a fim de facilitar o aprendizado de novos ritmistas e buscar, com isso, um maior entrosamento das batidas. O que pretendo discutir brevemente, respeitando as identidades e características de cada bateria (sem qualquer juízo de valor), é como a regulamentação rígida do concurso carnavalesco interfere na concepção musical de mestres e diretores, que buscam uma "perfeição" que pode acarretar na perda de identidade de determinadas baterias, em batucadas menos vibrantes, com menor tensionamento rítmico, mais "burocráticas" e padronizadas - em última instância, com menos ruído. Segundo Wisnik (1989, p.40) "o ruído cerca o som como uma aura" e o "jogo entre som e ruído constitui a música" (idem, p.33). A sonoridade ruidosa, sob esta perspectiva, traz uma carga semântica utópica, no sentido de uma convivência harmoniosa entre diferentes ritmista, alusiva a uma visão da batucada como um espaço livre, aberto à expressividade criativa e espontânea, condizente com a natureza musical do samba - malemolente e em constante movimento (esta natureza pode ser vista como uma espécie de "aura" deste ritmo, seguindo o conceito de Wisnik). A padronização estimulada pelo regulamento pode levar à diminuição deste caráter dinâmico na rítmica da batucada.

Além disso, há que se considerar condições específicas do desfile carnavalesco. Uma performance com mais de duzentas pessoas vestindo uma fantasia muitas vezes quente e desconfortável, tocando (em diversas ocasiões) sob forte chuva ou calor, frequentemente no meio da madrugada (ou mesmo de manhã), sujeita a conflitos entre o som real da bateria e das caixas de som ao longo da avenida¹⁵⁶, entre outros fatores complicadores, torna uma tarefa árdua a manutenção milimétrica do andamento, o entrosamento "perfeito" e a "harmonia total" durante todo o desfile - como pede o regulamento. Dessa forma, a perfeição total também se mostra como um fator utópico, isto é, inatingível. Sobremaneira, há que se encontrar um equilíbrio entre parâmetros reguladores que acarretem em performances de alto nível técnico e se flexibilizem em função das identidades das baterias, equalizados com a natureza expressiva da batucada

¹⁵⁶ durante o desfile carnavalesco, as baterias são sonorizadas: diversos microfones ficam posicionados no meio dos grupos (segurados em varas por pessoas especializadas), e o som da batucada é amplificado no sistema de caixas ao longo da avenida, juntamente com as vozes dos intérpretes, cavacos e violões. Pode acontecer um atraso (*delay*) do som dos alto-falantes, dificultando bastante a performance dos ritmistas que escutam o som real (acústico), criando grande chance de um atravessamento no ritmo.

e seu fazer musical coletivo. Ou seja, encontrar a própria flexibilidade dos parâmetros de avaliação, tornando aceitável certo grau de ruído na batucada, no âmbito acústico, o que diminuiria a pressão exacerbada sobre mestres de bateria e julgadores dos desfiles carnavalescos.

As performances da Bateria Alcalina, por sua vez, não se pautam por um regulamento rígido, o que torna sua prática mais despojada e amplia a margem criativa de sua concepção musical (como apontado anteriormente). Entretanto, quando a sonoridade do grupo apresenta um nível de ruído exacerbado - um ritmo atravessado ou embolado - nota-se grande desconforto entre os ritmistas, um incômodo que gera desmotivação. Ou seja, a manutenção de uma boa qualidade técnica é um fator relevante de incentivo aos participantes da Alcalina, que mantêm-se engajados e integrados ao grupo mediante boas performances. A qualidade musical afeta o clima da bateria e fases com queda de rendimento desestabilizam, em certa medida, as atividades do grupo como um todo. Assim, o controle do grau de ruído na sonoridade torna-se um elemento crucial para seu funcionamento, exigindo um esforço para equilibrar o inerente desnível técnico entre os participantes, mantendo o acolhimento a novos integrantes simultaneamente ao rigor com a qualidade musical. Em outras palavras, um bom nível musical é o que mantém a estabilidade do grupo, possibilitando a entrada de novos ritmistas e mantendo os mais antigos engajados com as atividades da Bateria.

A formação em roda durante os ensaios da Alcalina, por um lado, facilita a consonância do som do conjunto, proporcionando uma boa equalização. Por outro lado, o fato de todos se ouvirem e se enxergarem com clareza pode "amplificar" o ruído, que talvez ficasse "disfarçado" numa formação convencional de apresentação (com os ritmistas em fileiras). Nota-se, assim, como a equalização afeta o equilíbrio e entrosamento entre os naipes, como a sonoridade da batucada é dinâmica e está sujeita a diversos fatores acústicos. Mesmo sem uma regulamentação estrita, a batucada da Alcalina se pauta, basicamente, pelos mesmos princípios das baterias de escola de samba, buscando um equilíbrio e entrosamento rítmico, um andamento estável e uma afinação que valorize a riqueza timbrística de seu conjunto instrumental. Embora a Alcalina não desfile com "o regulamento embaixo do braço", segue alguns parâmetros musicais funcionais deste caderno (Manual da LIGA), adaptando-os à sua própria realidade e contexto.

Ruídos na comunicação

Referente à comunicação e interação social entre os participantes de uma bateria, o ruído da batucada pode ser interpretado como um fator de desarticulação coletiva. Na Bateria de Bamba, a comunicação “truncada” apontada no capítulo anterior advém de um caráter ruidoso negativo: nem sempre há fluidez no trânsito das informações entre emissor-transmissor-receptor. O mestre da bateria é o maior responsável por definir os horários de ensaios e apresentações, a indumentária correta para cada ocasião e os procedimentos de entrega das fantasias para o desfile carnavalesco (entre outros procedimentos). Nesse sentido, o mestre assume a função de emissor e conta com sua equipe de diretores para transmitir as informações aos ritmistas - receptores. No entanto, existem diversos tipos de interferência nessa rede de comunicação: os diretores podem se confundir em relação às indicações do mestre e transmitir informações imprecisas, ou de forma diferente para ritmistas variados (de acordo com a afinidade entre eles); os ritmistas podem interpretar as informações de maneira falha e as reproduzir equivocadamente para seus colegas e, mais recentemente, uma informação pode se alterar mediante uma comunicação virtual por redes sociais - muitas vezes confusa. A Bateria de Bamba, durante a preparação para o carnaval de 2018, teve uma assessora de imprensa - Tânia Moreira - responsável por centralizar a comunicação com os ritmistas e, teoricamente, melhorar a transmissão de informações dentro do grupo.

Considerando o ruído como um conceito mais amplo (que extrapola o âmbito acústico), na bateria da Nenê de Vila Matilde pode haver interferências, ainda, de membros de outros setores da escola de samba: presidência, ala de harmonia, comissão de carnaval, ala musical (também chamada de “carro de som”) etc. A bateria é uma ala da escola e está inserida em uma organização ampla, sujeita a “mandos e desmandos” que afetam suas atividades ordinárias: ensaios, apresentações e desfiles. A batucada tem um papel determinante na articulação do desfile carnavalesco, mas sua autonomia é relativa e a organização de muitas de suas atividades depende de outros setores da agremiação. A aquisição de instrumentos e peças para sua manutenção, por exemplo, depende de questões financeiras, controladas pela presidência da escola. Os horários de ensaios técnicos (no sambódromo) e desfiles, bem como a própria dinâmica durante estas ocasiões, são determinadas conjuntamente com os diretores de harmonia. A fantasia utilizada pelos ritmistas é definida pelo carnavalesco e produzidas pelo pessoal do barracão, ou ateliê de costura. Este, em alguns carnavais, utiliza serviços terceirizados, o

que pode acarretar no atraso da entrega das indumentárias para o desfile. Ou seja, ao considerar a inserção da batucada no sistema organizacional mais amplo da escola de samba, há muitas possibilidades de interferências nas atividades e no cotidiano da Bateria de Bamba. O ruído - sob esta perspectiva organizacional - é um elemento constante no cotidiano da Bateria, exigindo grande esforço de mestres e diretores para gerir o grupo, em meio a pressões constantes dos ritmistas, do presidente, do carnavalesco etc.

Ja na Bateria Alcalina, por ser um grupo bem menor, a chance de uma comunicação ruidosa é diminuta se comparada ao contexto da bateria matildense. Após cada ensaio na Unicamp, há uma breve conversa entre os membros do grupo: em roda, são feitos informes de várias ordens e há espaço para perguntas e esclarecimentos em relação às atividades da Bateria. O próprio formato em roda facilita a fluência na emissão, transmissão e recepção de informações, que podem, teoricamente, ser acessadas de forma igualitária por todos os participantes. No entanto, ainda assim, é comum confusões e falta de clareza entre os ritmistas sobre diversas combinações de horários e condutas do grupo. A Alcalina também utiliza redes sociais virtuais para se comunicar, o que vem auxiliando a troca de informações entre os seus membros.

Nas atividades do Bloco União Altaneira, o ruído na comunicação é bem mais evidente, pois o coletivo depende da articulação de diversas “alas” além da bateria - barracão, ala de dança e ala musical. Embora o Bloco União Altaneira se organize virtualmente em “alas”, possui uma estrutura bastante diversa das escolas de samba, onde estes agrupamentos possuem grande autonomia entre si (por isso o uso de aspas). No União, várias pessoas transitam entre diferentes funções e o trabalho no Barracão, por exemplo, conta com o apoio dos ritmistas. Alguns membros da ala musical tocam na batucada e durante o desfile carnavalesco se alternam entre a bateria e o carro de som.

O formato de funcionamento do União é bastante horizontal e a Alcalina é o principal núcleo do bloco. Nesse sentido, a roda da bateria - formada em cada ensaio - além de facilitar a difusão das informações, se torna o principal espaço de discussão e tomadas de decisões do bloco. “Vamos levar pra roda”, dizem os integrantes sobre qualquer assunto que necessite ser definido. Assim, a roda é uma espécie de núcleo emissor, cada ritmista se torna um transmissor e os integrantes do bloco que não fazem parte da batucada recebem informes sobre uma série de questões: horário de trabalho no barracão de alegorias, rotina de ensaios, apresentações pré-carnavalescas, indumentária do desfile, questões de ordem financeira etc. - discutidas e definidas, geralmente, de forma coletiva.

Este tipo de organização coletiva horizontal, ou circular (ao considerar a roda como espaço decisório principal), por um lado diminui o ruído na comunicação entre os participantes do grupo e, por outro, amplia a possibilidade de divergências - assim como acusticamente a roda pode evidenciar um “atravessamento” do ritmo. Explico: cada ritmista tem a mesma voz durante as discussões e em qualquer situação alguém pode questionar e tensionar as resoluções coletivas, amplificando as disparidades de opiniões. Sobremaneira, a roda é um importante espaço de debates e o grupo, em mais um ensejo utópico, sempre tenta resolver suas questões por decisão unânime (consenso). Entretanto, boa parte das resoluções são tomadas mediante uma votação democrática, geralmente antecedida pela defesa dos pontos em questão por alguns membros (em relação a um horário de apresentação, repertório, participação em eventos etc.).

As questões financeiras na Bateria Alcalina não costumam gerar ruídos, já que o grupo adota uma “regra de ouro” de que todo o dinheiro arrecadado é do coletivo e ninguém recebe cachê individualmente. Nesse sentido, é notável o caráter utópico de sua organização: todos os recursos financeiros são utilizados em prol do conjunto, para compra de peças de manutenção e instrumentos, camisetas e custeio de viagens do grupo. A Bateria obtém recursos através da organização de festas, rodas de samba e em apresentações com cachê. Algum ritmista se dispõe a atuar como tesoureiro do grupo - função que pode desempenhar por tempo indeterminado, até que passe a responsabilidade para outra pessoa que se disponha a assumi-la. Durante o período carnavalesco, o “caixa” da Alcalina é utilizado para custear o Bloco: aluguel de carro de som para o desfile, materiais para confecção das alegorias etc.

O nível de ruído na comunicação e interação entre os participantes afeta a própria organização do grupo. Dentro de um sistema de emissão-transmissão-recepção, a clareza e fluidez das informações refletem-se nas atividades cotidianas. Quando todos “se entendem” bem, há uma chance maior da própria performance musical ser bem sucedida. Sobremaneira, o ruído, nesse sentido, é onipresente, proveniente das diferentes concepções individuais sobre os significados da participação na Bateria Alcalina e Bloco União Altaneira. É notável, por exemplo, uma divergência quanto à postura de alguns membros do grupo quando há uma inevitável comparação entre o contexto do bloco de rua campineiro e das escolas de samba, com suas condutas e funcionamento peculiares.

Existe um núcleo de membros da Alcalina e União Altaneira que frequenta regularmente a Nenê de Vila Matilde. De forma lúdica, o grupo se auto-entitula “nenesquentes”, em uma junção do nome da agremiação matildense e do lema da Bateria Alcalina - “sem menisquência”. Há certa dificuldade em conciliar as visões sobre o

carnaval, suas representações simbólicas e sentidos no contexto dos dois grupos - Nenê e União Altaneira. Este, é criticado (em alguns momentos) pela proeminência de sua espontaneidade, pela flexibilidade nas regras, condutas e tipos de engajamento de seus participantes com a organização e atuação no carnaval. Alguns dos “nenesquentes” sentem-se frustrados com o envolvimento superficial de novos integrantes do bloco campineiro que teriam como objetivo principal a própria diversão, e seriam desprovidos de uma compreensão e consciência mais ampla e profunda sobre a importância do carnaval enquanto manifestação cultural organizada. Tal visão advém de uma comparação (ao meu ver inadequada) com a organização de uma escola de samba como a Nenê de Vila Matilde, provida de uma comunidade ativa, definição clara de papéis dentro de uma diretoria com funções especializadas, regulamentação oficial das atividades e uma história completamente diferente do Bloco União Altaneira. Sobremaneira, é notável que tal perspectiva comparativa gera um tipo de ruído, capaz de desestabilizar algumas atividades da Bateria Alcalina e União Altaneira.

Os “altaneiros” que frequentam a agremiação matildense possuem grande experiência com o carnaval - especialmente com a batucada. Assim, quando se indispõem com certas condutas dentro do bloco campineiro, afastam-se de atividades relevantes deste grupo, que perde pessoas “chave” em funções criativas e organizacionais. O ruído, neste sentido, torna-se uma interferência negativa na comunicação entre os participantes do bloco, gerando certa instabilidade na sua organização geral. Nota-se que o cotidiano deste coletivo, por mais que tenha aspectos utópicos que transpareçam um funcionamento “ideal”, é permeado de conflitos. É impossível que todos estejam sempre satisfeitos em relação a uma série de questões. Sobremaneira, os questionamentos do núcleo “nenesquente”, ao final, permitem muitas reflexões sobre as condutas dentro do União Altaneira que levam a uma auto-crítica construtiva e a revisão de hábitos, comportamentos e valores.

Ainda sob este tipo de perspectiva, é possível citar diversas divergências internas dentro da Alcalina e União Altaneira, com desavenças pessoais e rupturas (nem sempre com caráter construtivo). Eu, como figura de referência, vivi diversas situações conflituosas devido a visões discrepantes sobre condutas na bateria e no bloco. Aprendi, ao longo dos anos, a lidar com estes conflitos e buscar um entendimento amplo entre os participantes da batucada e do carnaval altaneiro. Este aprendizado, no entanto, não se deu sem momentos críticos marcados pela desilusão e desgaste pessoal. Sobremaneira, sempre busquei manter uma visão utópica no sentido de compreender e lidar com o inerente ruído interferente nas relações sociais dentro da Alcalina e União Altaneira.

Assim como atualmente há o “núcleo nenesquente”, a Alcalina contou, por um longo período, com uma espécie de “núcleo duro”: um grupo de ritmistas com uma postura crítica incisiva - nem sempre polida - a diversas condutas dentro da bateria. Novamente, nota-se que este tipo de ruído é inerente ao funcionamento de um coletivo como a Alcalina, potencializado pelo fato do grupo ser aberto à participação livre de qualquer pessoa. Indivíduos ligados a este núcleo questionavam a participação do grupo em certos eventos, criticavam a postura de alguns ritmistas da bateria que não estariam tocando bem, tencionavam as decisões em relação à confecção de camisetas do grupo etc. Se por um lado algumas condutas do “núcleo duro” desestabilizava o cotidiano da bateria, por outro sustentava uma constante preocupação com a boa prática musical e resolução coletiva de diversos temas. Dessa forma, o ambiente de convívio na Alcalina manteve (e mantém) um constante ruído na comunicação, com interferências que, bem ou mal, criam movimentos na organização do grupo - em constante transformação.

É possível estabelecer uma analogia (parcial) entre o próprio caráter ruidoso da sonoridade da batucada com as condutas pessoais de seus praticantes. Assim como as relações entre as levadas de uma batucada determina seu caráter expressivo através da conjugação de padrões rítmicos com personalidades e comportamentos musicais variados, o funcionamento de uma bateria depende da relação entre seus participantes, de suas condutas e flexibilidade. Se uma boa batucada depende do entrosamento rítmico, o cotidiano das baterias depende de um entrosamento social, isto é, de uma convivência harmoniosa entre os ritmistas, de condutas altruístas e pró-ativas (no caso da Alcalina, “sem menisquência”). Assim como a perfeição é inatingível do ponto de vista acústico, as relações entre as pessoas são constantemente permeadas por situações de conflitos e negociações, com suspensões, tensões e resoluções, tanto no âmbito sonoro, como social.

Batucada nas paisagens sonoras

A batucada, com sua alta intensidade sonora, conjugação de dezenas de instrumentos tocando simultaneamente, com comportamentos musicais flexíveis, inserida em contextos culturais de resistência e negociações entre atores sociais, mostra-se como uma verdadeira força política, tensionando, além das relações, os próprios espaços em que reverbera. Ou seja, a batucada enquanto canalizadora de ruídos (sob a perspectiva

de Attali), pode adquirir uma força política, amplificada através de sua potência sonora e caráter coletivo. Ao canalizar ruídos, a batucada atua no sentido de estabelecer novas paisagens sonoras¹⁵⁷ (SCHAFER, 1977), mostrando seu aspecto mobilizador, articulando novas relações entre as dimensões individuais e a dimensão coletiva, entre o indivíduo e o espaço público.

Tiago de Oliveira Pinto explica que "paisagens sonoras expressam culturas e são tão diferentes entre si como são as culturas que as produz. Elas irão sempre marcar o ambiente, infalivelmente impondo-se às pessoas (...) (2014, p.180, tradução minha¹⁵⁸). Entendo que a cultura se impõe à paisagem sonora ao mesmo tempo em que a paisagem sonora se impõe à cultura. De certa maneira, a sonoridade da batucada carrega um traço subversivo, na medida em que transforma os espaços - paisagens - em que reverbera. Partindo dessas considerações, é relevante observar os contextos da Bateria de Bamba e Bateria Alcalina atento à transformação das paisagens sonoras, à "imposição" e interferência da sonoridade ruidosa da batucada nos ambientes em que atuam.

A bateria da Nenê de Vila Matilde ensaia semanalmente - às quartas-feiras - nas ruas do bairro de sua sede. O ensaio na rua permite que os ritmistas tenham um tipo de escuta da batucada similar ao do sambódromo onde a escola de samba desfila. A sonoridade da bateria dentro da quadra é bem diferente - pior - se comparada à da rua; ou seja, tocar ao ar livre é fundamental para trabalhar uma escuta próxima do contexto real do desfile carnavalesco. Na rua é possível ouvir com maior clareza e definição cada naipe e a interpretação dos ritmistas pode se alterar com uma acústica que evidencia a sonoridade de seus instrumentos. Na quadra, o som do conjunto torna-se mais embotado, devido às características arquitetônicas do espaço, com um alto teto de material metálico e ampla distância entre as paredes laterais. Além disso, o ensaio de rua permite que os ritmistas toquem se deslocando pelo espaço - andando - novamente dentro de um contexto característico do desfile carnavalesco, quando "evoluem" pelo sambódromo¹⁵⁹. Utilizando as ruas transversais, a bateria ensaia, ainda, a manobra de recuo no box,

¹⁵⁷ *Soundscape* foi o termo original cunhado por Murray Schafer em 1977, traduzido para português como "paisagem sonora". Os amplos estudos do autor se dedicam à compreensão dos sons presentes em diversos ambientes. Ele analisa uma "ecologia sonora" e discute a suposta "afinação do mundo" (SCHAFER, 2001). Não me aprofundarei na discussão dos conceitos do autor, utilizando, no entanto, o termo "paisagem sonora".

¹⁵⁸ *Soundscapes express cultures, and are as different from one another as are the cultures which produce them. They will always mark the environment, infallibly imposing themselves on the people, even if there is no prior knowledge.*

¹⁵⁹ a "evolução" é um quesito avaliado durante o desfile carnavalesco, referente ao ritmo em que os componentes e carros alegóricos se deslocam pela avenida. Uma boa evolução depende da fluidez e da ocupação uniforme da "passarela do samba" (o espaço do desfile).

realizada durante o desfile oficial. Então, o ensaio de rua permite o aprimoramento da performance como um todo, mostrando-se como um importante momento de preparação para ritmistas, mestre e diretores de bateria. Estes, podem escutar melhor o som de cada naipe e do conjunto, além de praticarem a regência da bateria em deslocamento¹⁶⁰.

Quando a Bateria de Bamba sai às ruas semanalmente para ensaiar, há uma transformação evidente da paisagem sonora nas imediações da quadra. Por volta das nove horas da noite, dezenas de ritmistas passam tocando em frente às casas da rua Julio Rinaldi (onde fica a quadra) e suas adjacentes; uma sonoridade extremamente potente impõe-se no espaço público, entrando nas humildes casas de família. Alguns moradores saem no portão ou observam da janela, tornando-se espectadores inusitados. Muitos vizinhos da quadra são frequentadores da agremiação matildense e envolvem-se com a apresentação da bateria - em frente às suas moradias, eles dançam, aplaudem e sorriem.

A batucada reverbera imponente no espaço público e no interior das residências - não há opção de não ouvi-la; a performance da bateria é potente, avassaladora e, neste sentido, ruidosa. Ela interfere incisivamente na paisagem sonora, ocupando as ruas e casas ao redor da quadra, tensionando uma ordem normal do espaço público no tranquilo bairro residencial. A conquista do espaço público pela Nenê de Vila Matilde se deu através de diversas ações ao longo de sua história. A própria quadra onde funciona sua sede foi concedida à escola de samba pela Prefeitura Municipal após uma ocupação do terreno onde foi construída, em frente à antiga residência de Seu Nenê e sua família (SIMSOM, 2007). Integrantes da agremiação apropriaram-se de um espaço ocioso e construíram, com as próprias mãos, a primeira sede da escola da Vila Matilde. A resiliência dos sambistas do bairro sensibilizou o Poder Público, que acabou cedendo oficialmente o terreno à Nenê. A presença da batucada no espaço público, até os dias atuais, pode ser vista como uma reminiscência da força e garra da agremiação matildense que, de certa forma, "impõe" a potente sonoridade de sua batucada, afirmando a conquista de seu espaço através de uma redefinição da paisagem sonora.

Até a década de 1970, a Nenê de Vila Matilde costumava desfilar pelas ruas do bairro durante o carnaval; em um dia participava do concurso oficial entre as escolas e em outro se apresentava para a comunidade da zona leste paulistana (especialmente no bairro contíguo da Vila Esperança, onde havia um tradicional carnaval de rua desde os

¹⁶⁰ nos ensaios de quadra a bateria também costuma se deslocar enquanto toca, mas com um espaço mais exíguo e realizando curvas em cada canto da quadra. Na rua, o deslocamento da bateria é mais parecido com o que ocorre no sambódromo.

anos de 1930). A agremiação se apresentava no espaço público regularmente, mobilizando as pessoas que a assistiam, como relata o antigo ritmista matildense Zé da Rita: “quando eu ví a Nenê na Vila Esperança eu fiquei encantado! Nossa, aquela batucada, aquele povo dançando, cantando... daí eu vim pra cá também, em 1971” (depoimento ao autor).



Figura 89. Desfile da Nenê de Vila Matilde pelo bairro de Vila Esperança, em 1969 (acervo CMU Unicamp).

Os desfiles oficiais das escolas de samba em São Paulo, antes da inauguração do sambódromo, ocorriam no espaço público, como a Avenida São João e Avenida Tiradentes. Em 1991, a Nenê de Vila Matilde, assim como todas as grandes agremiações carnavalescas, tem seu desfile alocado no espaço fechado do sambódromo do Anhembi. A platéia passa a pagar pelo acesso às arquibancadas e as escolas dão mais um passo no sentido da profissionalização, mercantilização e espetacularização do carnaval. O ruído da batucada no espaço público é transferido para um local fechado, diminuindo seu

poder de interferência nas paisagens sonoras da cidade. O enquadramento dos desfiles em um espaço cerrado certamente contribuiu para a supra citada padronização da batucada. As baterias deixam de interagir de forma mais espontânea com a platéia e com o espaço público, adequando-se a uma normatização rígida do próprio espaço de desfile.

Sobremaneira, a construção do sambódromo foi uma grande conquista das escolas de samba de São Paulo e trouxe benefícios para o carnaval paulistano - conforme aponta o discurso de seus participantes. Historicamente, os dirigentes das agremiações lutaram por um maior reconhecimento de suas escolas e manifestações artísticas pelo Poder Público¹⁶¹, e o sambódromo do Anhembi pode ser considerado um sinal claro de apoio institucional ao carnaval. Entretanto, os desfiles carnavalescos no sambódromo afastaram-se do “povo”, isto é, tornaram-se menos acessíveis à população ao deixarem de acontecer nos espaços públicos, enquadrando-se a uma lógica mercantil. Os desfiles das grandes escolas de samba paulistanas passaram a ser televisionados pela maior emissora brasileira e o carnaval de São Paulo sedimenta, assim, um caráter espetacularizado já estabelecido no carnaval carioca desde a década de 1970¹⁶². O espaço do sambódromo articula uma canalização do ruído no sentido de produzir um espetáculo rentável, tornando-o mais previsível e controlado. Encerrada entre as arquibancadas de concreto do Anhembi, a batucada diminui seu caráter subversivo e transformador da paisagem sonora dos espaços públicos.

A batucada da Bateria Alcalina, por sua vez, também cria e transforma paisagens sonoras dos espaços em que atua: seja durante os ensaios semanais dentro da Unicamp, nos desfiles do Bloco União Altaneira pelo distrito de Barão Geraldo, ou em manifestações políticas e atos de rua dos quais participa com certa regularidade.

A sonoridade da batucada no campus universitário¹⁶³ adquire um forte caráter ruidoso, ao interferir em uma suposta ordem e paisagem sonora “natural” do ambiente acadêmico. Na Unicamp, a Bateria Alcalina é vista sob duas perspectivas opostas: um grupo “barulhento” que interfere negativamente no ambiente de estudo, e um grupo que

¹⁶¹ a oficialização do carnaval paulistano ocorre em 1968, após anos de negociação entre os sambistas e a Prefeitura Municipal de São Paulo (ver SIMSOM, 2007; MESTRINEL 2009; MORAES, 1978; CUÍCA & DOMINGUES, 2009).

¹⁶² Candeia & Isnard, no Livro “Escola de Samba - árvore que perdeu a raiz” (1978), fazem uma leitura bastante crítica das transformações das escolas de samba do Rio de Janeiro. O sambista Candeia, inclusive, fundaria uma agremiação - a Quilombo - no intuito de manter certas características que estariam sendo perdidas nas escolas cariocas.

¹⁶³ a Unicamp possui mais de um campus, no entanto refiro-me especificamente ao campus de Barão Geraldo, o principal desta universidade.

promove o desenvolvimento musical e a sociabilização de estudantes - não apenas dos cursos de música.

Segundo a visão de alguns docentes da Unicamp, as atividades da Bateria Alcalina seriam incompatíveis com o ambiente acadêmico, devido à sua potente sonoridade, conforme a fala de um professor que reiteradamente protocola reclamações na ouvidoria da Universidade e já esteve pessoalmente em alguns ensaios do grupo (com uma postura pouco amistosa). A Bateria já foi taxada de “verdadeira praga do Egito”, em mensagem eletrônica enviada por um docente ao diretor do Instituto de Artes em 2008. O grupo é citado em processo no Ministério Público, movido por moradores do entorno do campus que reclamam do “barulho” de grupos de batucada (não apenas da Alcalina¹⁶⁴) e festas que perturbam a vizinhança do bairro contíguo à universidade. Isso cria a necessidade de uma constante negociação entre a Bateria, a Reitoria e a Prefeitura do Campus para o uso de seus espaços. A Alcalina já alterou seu local e horário de ensaio a fim de minimizar o incômodo e há alguns anos realiza suas atividades regulares no horário entre os turnos diurnos e noturnos de aulas (das dezessete às dezenove horas). Mesmo assim, de forma recorrente os ritmistas são chamados para reuniões e conversas na Reitoria para tratar da rotina de ensaios¹⁶⁵. A posição oficial da administração universitária, no entanto, costuma ser de apoio ao grupo, especialmente no âmbito da Pró Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (PREAC¹⁶⁶) órgão que costuma mediar o diálogo entre os integrantes da Bateria e docentes.

Entre os professores do Departamento de Música do Instituto de Artes, a Bateria Alcalina acumula reações discrepantes: enquanto alguns docentes criticam a rotina de dois ensaios por semana bem ao lado do instituto, outros percebem o trabalho do grupo como uma atividade relevante para a comunidade acadêmica e estudantes em geral. É notável o caso do professor Leandro Barsalini, responsável pelas disciplinas de rítmica e bateria do curso de música. Ele recomenda a seus alunos que tomem parte nos ensaios da Alcalina, afim de melhorar seu desenvolvimento rítmico musical. Ou seja, Barsalini percebe uma melhoria nas habilidades musicais de seus alunos que participam da batucada (relatado em comunicação oral). Como discutido em outro trecho desta tese, a

¹⁶⁴ existem cerca de dez baterias universitárias na Universidade Estadual de Campinas.

¹⁶⁵ a administração universitária vem estudando a possibilidade de realocar os ensaios em um espaço afastado dos pontos centrais do campus, o que certamente desarticulária as atividades do grupo ao dificultar o acesso dos ritmistas.

¹⁶⁶ Nesse sentido, é notável o apoio do professor Joni Meyer (do IMECC), que foi pró-reitor de extensão de 2013 a 2017.

batucada possui formas e estratégias de aprendizagem peculiares que, neste caso, são percebidas como relevantes na própria formação acadêmica de alunos de música.

Sob uma perspectiva positiva, é notável como a Alcalina configura um importante espaço de socialização entre os estudantes de diferentes institutos e faculdades da Unicamp, bem como de alunos de outros países. Muitos estudantes estrangeiros passaram pela Bateria, que já contou com ritmistas de nacionalidade norueguesa, croata, turca, alemã, francesa, espanhola, argentina, colombiana, chilena, uruguaia, japonesa, peruana e australiana. O ritmista Daniel relata sua inusitada experiência na Alcalina: “eu aprendi a tocar agogô com uma norueguesa, vê se pode?!” Caio Bertazzoli, que atuou como ritmista e mestre da Bateria Alcalina, trabalha com batucada de samba na Argentina e comenta sobre as estratégias de ensino da bateria e sua funcionalidade:

o método didático e de vivência do mundo da percussão que eu aprendi com a Alcalina possibilitaram que eu hoje possa ensinar a pessoas de outro país a se contagiar e respeitar a cultura do tambor. (...) Acredito que o projeto da Bateria Alcalina seja um projeto de formação em ensino e pesquisa cultural que atravessa fronteiras (depoimento concedido ao autor).

Na Unicamp, a experiência proporcionada pela Bateria Alcalina, além de promover uma integração dos alunos estrangeiros à comunidade acadêmica (e à sociedade brasileira em geral), já motivou o surgimento de um coletivo latino-americano dedicado à cultura popular peruana. Renzo Fabián relata: “a ideia [do grupo de danças peruanas] surgiu aqui, do esquema que eu conheço da Bateria Alcalina (...). Foi uma ideia com alguns princípios que surgiram da Bateria, que eu coloquei, junto com o pessoal de lá e tentamos fazer um esquema assim *livre*” (entrevista concedida ao autor, grifo meu). Ou seja, o estudante e pesquisador peruano se inspirou na própria organização da Bateria Alcalina - um grupo aberto e livre à participação de qualquer interessado - para fundar um grupo de práticas culturais de seu país. Renzo, explica:

eu acho legal os ensaios [da Alcalina] serem livres, em local aberto e permanentes durante o ano todo. (...) Acho muito legal esse negócio que não é um lugar afastado, fechado ou que você tenha que pedir para fazer parte, que eles fazem um teste, pedem pra tocar um instrumento. Outros grupos tem isso, se você não toca alguma coisa você vai sendo marginalizado, ou nunca se integra”.

A abertura constante da Alcalina a novos integrantes permite que, semanalmente, dezenas de alunos convivam nos ensaios, ampliando seu círculo social através de uma prática musical coletiva. O ritmista Dan relata:

sou aluno de geologia; desde 2007 eu estou na Unicamp, mas foi em outubro de 2012 só que eu vim pra Bateria. Meu instituto é bem lá em cima, fica bem afastado, próximo à Reitoria, é um instituto pequeno. Durante os cinco primeiros anos de graduação eu fiquei só lá no espaço do

instituto, restrito. Depois de já estar um tempo na universidade (...) eu conheci a Bateria Alcalina, numa fase difícil, que eu não estava conseguindo passar em algumas matérias, estava com problema de disciplina, concentração. Desde que eu entrei [na Bateria], (...) mudei meu círculo de amizades bastante, eu ampliei muito, ficou uma coisa muito mais multidisciplinar. Eu não não tenho mais contato só com as pessoas que fazem o mesmo curso que eu, que tem aquele mesmo pensamento (entrevista concedida ao autor)¹⁶⁷.

À partir da proibição da realização de eventos festivos dentro da Unicamp (em 2003), nota-se um crescente desuso dos espaços externos da universidade, com a perceptível desarticulação de uma rede de comunicação e interação entre estudantes de cursos diversos. Os gramados e praças da Unicamp, até o início da década de 2000 bastante utilizados para eventos culturais, atualmente estão esvaziados e os estudantes têm menos oportunidades de sociabilização. As atividades da Bateria Alcalina, realizadas em uma região central do campus, criam um espaço de interação acessível, promovendo o encontro de estudantes de diversos cursos, que podem ter uma experiência prática significativa.

Existem alguns casos de estudantes que após entrarem para a Bateria Alcalina resolveram estudar música na própria Unicamp e prestaram vestibular novamente, durante ou após concluírem cursos em outros institutos. São emblemáticos os casos de Franco Galvão e Otávio Achkar, ex-alunos do Instituto de Economia (IE), Márcio Caparroz, que estudou no Instituto de Matemática, Estatística e Computação Científica (IMECC), e Marina Tenório, que após concluir o curso de dança ingressou na licenciatura em música. Outros ritmistas alcalinos, após a experiência com a batucada, optaram por seguir carreira musical profissional, mesmo com graduação em outras áreas, como André Santos e Verônica Borges, egressos do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, atualmente percussionistas de renomados grupos de samba na cidade de São Paulo.

Outro aspecto relevante das atividades da Bateria Alcalina na Universidade é o caráter de "extensão" que elas adquirem. Este " pilar" conceitual da universidade (muitas vezes relegado a cursos pagos oferecidos à comunidade externa¹⁶⁸), é em boa medida contemplado pelos ensaios gratuitos e de livre acesso da Bateria Alcalina. A ritmista Érika comenta: "eu não posso pagar um curso de música, mas eu venho pra cá, estou

¹⁶⁷ a fala de Dan é complementada com sua constatação de seu desenvolvimento musical e extra-musical, citado no capítulo "Reverberações de Saberes" - ele conclui que a experiência com a batucada o ajudou na superação de suas dificuldades de estudo.

¹⁶⁸ a Universidade possui três pilares indissociáveis: "ensino, pesquisa e extensão". Entretanto, é curioso notar no portal eletrônico da Unicamp o pouco destaque às atividades de extensão. Enquanto "ensino" e "pesquisa" figuram como tópicos centrais, "extensão" não aparece na tela inicial. [<http://www.unicamp.br/unicamp/> acessado em janeiro de 2018]

aprendendo; vou daqui um tempo, de repente, ensinar outras pessoas que vão entrar também - acho importante, muito legal” (entrevista concedida ao autor). Em diversas ocasiões, a Pró Reitoria de Extensão da Unicamp sugeriu que a Alcalina se tornasse uma atividade oficial de extensão universitária¹⁶⁹.

Além de promover uma vivência musical e o contato com a cultura popular brasileira entre estudantes da Unicamp, a Bateria Alcalina cria uma ponte com a comunidade externa. O ritmista Daniel comenta:

eu acho que o mais legal [de participar da Alcalina] é conhecer gente de fora, gente que não é da Unicamp, nunca entrou aqui, nem sabia às vezes que existia Unicamp, mas conheceu a Bateria ou o Bloco de alguma forma e vem tocar. Quando eu entrei aqui [na bateria] tinha um cara, que eu não lembro o nome dele, e ele me disse: "cara, eu sabia que tinha a Unicamp, mas eu nunca tinha vindo aqui; uma vez ví a Bateria tocar na rua e perguntei - onde vocês ensaiam? - a gente ensaia lá na Unicamp. E eu vim pra cá". Caramba, gente, que negócio engraçado! (entrevista concedida ao autor).

Sheila Sanchez, ritmista, cantora e compositora do Bloco União Altaneira também relata que passou a frequentar a Unicamp por causa dos ensaios e rodas de samba da Bateria Alcalina, bem como a ritmista Érika. Ou seja, o grupo cria, de certa maneira, um acesso da comunidade externa ao espaço do campus. Teoricamente, a Universidade Estadual de Campinas é um espaço público e as atividades da Bateria Alcalina colaboram para que, na prática, ele seja frequentado não apenas por estudantes, funcionários e docentes. Assim, o ruído da batucada interfere em um sistema que normalmente dificulta o acesso físico de membros da comunidade externa ao campus, criando uma via para a ocupação do espaço público da Unicamp, que pode tornar-se um ambiente receptivo a pessoas que normalmente não o frequentariam. A reverberação ruidosa da batucada no campus, nesse sentido, parece possuir mais aspectos positivos do que negativos, embora mantenha seu caráter interferente em uma suposta ordem e hierarquia de valores acadêmicos.

Esta tese foi motivada pela existência da Bateria Alcalina, que me proporciona experiências transformadoras e fomenta diversas reflexões e produções acadêmicas. Aos poucos, outros trabalhos de cunho acadêmico ganham forma a partir da experiência da Bateria Alcalina, direta ou indiretamente. Assim, as atividades da Alcalina também incluem “pesquisa”, outro pilar conceitual da academia (sendo o presente trabalho um exemplo concreto). Considerando o espaço de aprendizagem da batucada proporcionado

¹⁶⁹ a Bateria nunca chegou a um consenso sobre a oficialização de suas atividades; as discussões internas são marcadas por impasses entre as vantagens e desvantagens de uma institucionalização ou da manutenção de autonomia e independência do grupo.

pelas atividades da Bateria, a Alcalina promove, ainda, um contínuo processo de ensino, transitando, assim, pelas três atividades fundamentais da universidade - ensino, pesquisa e extensão. Então, seriam as práticas da Bateria Alcalina algo realmente estranho ao contexto acadêmico? O ruído da cultura popular não teria um impacto positivo na comunidade acadêmica, ampliando as formas de reflexão e aproximando o contexto teórico de práticas significativas? A perturbação do ruído da batucada nos espaços do campus, sob uma perspectiva utópica, pode ser vista como uma força transformadora - com viés subversivo - das próprias práticas acadêmicas.

No contexto de manifestações políticas e atos de rua, ocasiões nas quais a Alcalina toma parte regularmente, a batucada mostra seu caráter ruidoso-subversivo capaz de interferir no espaço público e, possivelmente, amplificar as mensagens dos manifestantes. Klette Bøhler (2017), em suas análises de protestos feministas ocorridos no Brasil após o golpe parlamentar-midiático de 2016, aponta como o som da batucada proporciona um engajamento corporal e emocional dos participantes, potencializando os cantos e gritos durante manifestações políticas. O autor indica um poder de "mobilização do prazer" através do ritmo musical, perceptível no próprio corpo, com descrições detalhadas de situações vividas em campo e com análises musicais. O autor explica que a batucada - aliada à dança - permite uma pulsação coletiva dos pés, que torna-se uma referência compartilhada por milhares de manifestantes e dá vazão a uma "poderosa sensação de prazer estético e energia", através da articulação musical de "síncopas", "deslocamentos rítmicos" e "breques" (idem, p.128)¹⁷⁰. Ou seja, neste contexto, a batucada torna-se uma espécie de força propulsora, produzindo uma "profunda conexão corporal com o ritmo", potencializando a "experiência" através das relações entre diferentes batidas tocadas pelos manifestantes (ibidem, p.129).

A Bateria Alcalina acumula diversas experiências em manifestações, atos e protestos políticos. Nestas ocasiões, a presença física dos manifestantes ocupando o espaço público é reforçada pela presença da batucada, que ocupa e transforma a paisagem sonora, subvertendo-a. Ou seja, a paisagem urbana se altera de forma mais acentuada com a sonoridade da batucada, fortalecendo o caráter de tensionamento da ordem no espaço público, ampliando a visibilidade - e escuta - dos atos, de seus

¹⁷⁰ *Thousands of participants in the audience also tapped along with the dancers' footwork, so that this pulse became a common point of reference. The experience of the groove's play with this shared pulse through its interlocking syncopations, rhythmic displacements, and breaks gave rise to powerful sensations of aesthetic pleasure and energy during this political event.*

participantes e mensagens políticas. O ritmo musical, como bem descreve Klette Bøhler, facilita uma consonância coletiva dos movimentos corporais dos manifestantes, de seus gritos e cantos, criando uma referência sonora evidente que permite a sintonização entre os participantes. Então, o poder mobilizador da batucada em protestos de rua articula-se através de dois fatores concatenados: (a) a sonoridade ruidosa da batucada interferindo na paisagem sonora e (b) um ritmo musical atuando como referência compartilhada, que cria uma marcação, uma base e uma condução rítmica para as ações dos manifestantes - em outras palavras, um fluxo acústico-mocional envolvente.

Entretanto, da mesma forma que a batucada pode amplificar uma mensagem política com seu ritmo e sonoridade, ela também pode abafar as vozes dos manifestantes, devido à forte intensidade do som de seus instrumentos, tornando-se, neste caso, um ruído de interrupção. Ou seja, se o objetivo da bateria em um protesto for primordialmente de acompanhar os gritos e cantos, é fundamental que haja uma equalização adequada entre a batucada e as vozes, que devem tornar-se complementares. A Alcalina já passou por experiências em que sua potência sonora gerou conflitos entre os manifestantes por sobrepor-se às vozes que entoavam mensagens políticas durante atos de rua. Sobremaneira, em protestos com uma proposta ideológica bem definida, nos quais a mensagem política é transmitida fundamentalmente pela ocupação física do espaço público (muitas vezes com faixas e cartazes), ou quando existe um carro de som com elevada potência sonora, a presença da batucada costuma fortalecer a manifestação.

Esta presença traz, ainda, um elemento central à ocupação do espaço público com uma ruidosa reverberação: a mobilização do sentimento de alegria e liberdade, manifestos através da corporeidade dos participantes (como aponta Klette Bøhler). Bakhtin discorre sobre o tema:

o riso liberta não só da censura externa, mas antes de tudo da grande censura interior; liberta do medo que o homem desenvolveu durante milhares de anos: medo do sagrado, das proibições, do passado e do poder. Ele revela o *princípio material corporal em seu verdadeiro significado* (...). Os privilégios externos estão intimamente ligados às forças interiores; eles são um reconhecimento dos direitos dessas forças. É por isso que o riso nunca se tornou um instrumento para oprimir e cegar as pessoas. Permaneceu sempre como uma *arma livre* em suas mãos (BAKHTIN 1965, p.94, grifos e tradução minha)¹⁷¹.

¹⁷¹ *Laughter liberates not only from external censorship but first of all from the great interior censor; it liberates from the fear that developed in man during thousands of years: fear of sacred, of prohibitions, of the past, of power. It unveils the material bodily principle in its true meaning (...). Its external privileges are intimately linked with interior forces; they are a recognition of the rights of those forces. This is why laughter could never become an instrument to oppress and blind the people. It always remained a free weapon in their hands.*

O ritmo envolvente da batucada e sua inevitável associação a contextos festivos (alegres) incita o riso - na visão de Bakhtin uma força libertadora. Essa perspectiva utópica reforça o caráter político da batucada, capaz de canalizar a violência do ruído e tornar-se um instrumento que liberta o corpo de censuras “internas e externas”. No contexto de manifestações políticas, o riso pode tornar-se uma “arma livre”, com um sentido transformador - subversivo -, interferindo na própria ordem normal de um ato político sério. O clima festivo instaurado pela presença de uma batucada em um protesto parece, à princípio, incompatível com a sobriedade necessária à transmissão de uma mensagem política contundente durante um ato público. No entanto, a “mobilização do prazer” (Klette Böhler, op. cit.) adquire uma conotação política através do riso e sua força libertadora, subvertendo uma possível sisudez de um protesto. Isso pode acarretar na potencialização de um ato político (se houver um acordo com os organizadores do ato e aceitação dos manifestantes deste clima festivo). Ou seja, o ruído da batucada transita pela dimensão lúdica e sua interferência na paisagem sonora pode tornar-se prazerosa, incitando os corpos dos manifestantes a moverem-se em consonância e harmonia, mostrando sua força política através da experiência libertadora do riso, criando um “senso de festividade” (idem, p.132).

O principal contexto de ocupação do espaço público pela Bateria Alcalina, no entanto, é durante o carnaval de rua do distrito de Barão Geraldo, em Campinas. O desfile do Bloco União Altaneira é o ápice do ciclo anual de atividades do grupo, quando sua batucada transfigura de maneira mais incisiva a paisagem sonora urbana. Neste contexto, o senso de festividade, o riso, prazer e alegria, são elementos tácitos à tomada das ruas pelo agrupamento carnavalesco. A sonoridade da bateria parece se adequar à paisagem sonora que ela própria estabelece. A engrenagem rítmica da batucada incita o engajamento corporal dos ritmistas e foliões, apoia o canto da ala musical e da multidão que acompanha o bloco, dando suporte para a dança e a livre expressão corporal. O ritmo da batucada, com suas suspensões e apoios, tensões e relaxamentos, articula-se através de variados timbres e densidades sonoras, atuando como uma verdadeira força propulsora do riso. A batucada “marca” os espaços públicos, “suspendendo” uma ordem normal das ruas, criando novas relações entre as pessoas e o espaço.

Dessa maneira, a batucada é um elemento chave para a apropriação simbólica dos espaços carnavalescos e seu caráter ruidoso torna-se um elemento integrador - no âmbito acústico - ao possibilitar o convívio harmonioso de milhares de foliões dentro de um contexto festivo. Entretanto, o carnaval de rua, com seu feitio utópico, não está livre de tensões e conflitos, especialmente nas negociações com o Poder Público (que

regulamenta o uso das ruas), comerciantes e moradores do bairro. Concordo com Ferreira ao apontar que “festejar o carnaval é lutar, simbolicamente, por sua instauração” (2005, p.328). Instaurar o carnaval de rua - “impor” uma paisagem sonora no espaço público e celebrar a liberdade do riso, depende de procedimentos burocráticos e aprovação da Prefeitura Municipal. As negociações com o Poder Público tornam-se, a cada ano, mais truncadas e o nível de ruído na comunicação entre os representantes dos blocos de rua e os funcionários da secretaria de cultura campineira é marcado pela falta de fluidez.

A gestão conservadora de alguns políticos enxerga o carnaval como uma “bagunça”, um evento “barulhento”, com uma postura que remonta à histórica visão racista e preconceituosa em relação às manifestações populares - especialmente as vinculadas (direta ou indiretamente) à cultura afrobrasileira. Mesmo com a boa vontade de alguns secretários de cultura, a garantia da realização dos desfiles carnavalescos de rua em Campinas exige grande mobilização dos integrantes dos blocos. Em Barão Geraldo, nota-se um perfil elitizado (social e intelectualmente) na maioria dos grupos organizados que saem às ruas durante o carnaval. Tal fato, facilita uma articulação em rede - de moradores, advogados, jornalistas e comerciantes do bairro - para viabilizar os desfiles carnavalescos no distrito. Isso ocorre tanto no sentido de cobrir os gastos de cada grupo, como na resolução de questões legais e burocráticas (solicitação da presença da Guarda Municipal, SAMU e limpeza das ruas após os desfiles, impedimento da circulação de veículos nas ruas pela EMDEC etc.). Estas resoluções, em parte, diminuem a tensão entre os blocos, moradores e comerciantes do bairro que são “contra” o carnaval.

Por outro lado, as escolas de samba de Campinas vêm sofrendo com o total descaso da Prefeitura, que já chegou inclusive a cancelar os desfiles das agremiações sob a alegação de cortes nos gastos públicos. Assim, a população campineira vai sendo privada, de forma crescente, do acesso ao lazer e cultura; as expressões artísticas dos sambistas e carnavalescos são desvalorizadas e a continuidade do carnaval na maior cidade do interior paulista é ameaçada¹⁷². Neste sentido, entende-se melhor a histórica luta dos dirigentes das escolas de samba paulistanas pela institucionalização dos desfiles, e o simbolismo da construção do sambódromo do Anhembi - uma conquista para as agremiações carnavalescas.

¹⁷² não é objetivo desta tese discorrer sobre as falhas da gestão municipal campineira no âmbito da cultura. Entretanto, acredito que tais fatos são relevantes para uma discussão concernente ao carnaval e a inserção da batucada neste contexto.

Sobremaneira, em Campinas os blocos e agremiações seguem “lutando pela instauração do carnaval”, não apenas simbolicamente (como sugere Ferreira, op. cit.). Neste sentido, a própria insistência em “botar o bloco na rua” dos grupos de Barão Geraldo representa uma atitude política. Se as escolas de samba campineiras têm sido impedidas de desfilar, os blocos de rua seguem se organizando autonomamente, negociando e encontrando meios de dar continuidade às suas celebrações carnavalescas, mantendo o acesso dos foliões ao espaço público e a transformação das paisagens sonoras pela batucada.

A Utopia do Carnaval

O carnaval de rua, talvez por um anseio da população pela “retomada” do espaço público, vem ganhando força desde meados dos anos 2000, fazendo frente à hegemonia dos desfiles das escolas de samba, especialmente no Rio de Janeiro e São Paulo - locais onde os desfiles em sambódromos apresentam alto grau de profissionalismo. O carnaval de rua, com grande diversidade entre os tipos de grupos que nele tomam parte, retoma o aspecto da ocupação do espaço público, do acesso livre e democrático dos cidadãos às festividades (em certa medida perdido nos desfiles das grandes escolas de samba). O folião retoma seu lugar de participante ativo, não como um mero espectador, e sim atuando como protagonista de manifestações mais espontâneas, dentro de uma visão utópica do carnaval.

Bakhtin (1965), em seu estudo sobre o carnaval da idade média e suas relações com a literatura, aponta o caráter alegre e festivo desta festa popular, que permite uma inversão das hierarquias sociais, como bem sintetiza a pesquisadora Soerensen:

[o] carnaval na concepção do autor [Bakhtin] é o locus privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente. O espetáculo carnavalesco – sem atores, sem palco, sem diretor – derruba as barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas, de idade e de sexo. Representa a liberdade, o extravasamento; é um mundo às avessas no qual se abolem todas as abscissas entre os homens para substituí-las por uma *atitude carnavalesca especial*: um contato livre e familiar entre os homens (SOERENSEN, 2011, p.320, grifo meu).

Esta visão utópica reflete um aspecto essencial do carnaval enquanto fenômeno social. Bakhtin discute a tese sobre a origem etimológica alemã do termo “carnaval”, que

seria a “procissão do deuses mortos”, ou “procissão dos deuses destronados” (idem, p.319), determinante para a ideia da inversão de hierarquia social. A etimologia mais usual, no entanto, aponta a origem do termo no latim, representando “o adeus à carne”, já que o carnaval antecede a quaresma cristã, quando evita-se o consumo deste alimento. Neste caso, o carnaval também mostra um aspecto de libertação, “uma espécie de ápice, da exacerbação dos prazeres carnavais” (FERREIRA, 2005, p.319).

Independentemente da etimologia, o carnaval enquanto manifestação cultural possui um caráter extático, uma força de mobilização dos corpos que potencializa a integração dos indivíduos a um coletivo através da alegria e do riso, da flexibilização das hierarquias sociais e da ocupação do espaço público. “Carnaval será a festa que ocupará o espaço urbano *como* carnaval” (idem, p.320, grifo original), um evento efêmero marcado pela “ocupação intermitente dos espaços públicos” (p. 328). Assim, o carnaval pode ser visto como um processo de interferência subversiva nos espaços, através de um comportamento festivo que representa uma consequente transformação dos próprios atores participantes do evento. Bakhtin pontua seu caráter libertador e inclusivo:

carnaval não é um espetáculo para ser visto pelas pessoas; elas vivem nele, e todos dele participam porque sua própria ideia inclui todas as pessoas. Enquanto dura o carnaval, não há qualquer outra vida fora dele. Durante o carnaval o tempo da vida está sujeito apenas às suas leis, isto é, às leis de sua liberdade. Há um espírito universal; é uma condição especial do mundo inteiro, do renascimento e renovação do mundo, em que todos participam. Tal é a essência do carnaval, vividamente sentida por todos os participantes (BAKHTIN, 1965, p.7, tradução minha)¹⁷³.

Em diferentes sociedades e momentos históricos, o carnaval adquiriu feições variadas, porém ligadas a um “longínquo tronco comum” (FERREIRA 2005, p.322). Do “entrudo” com suas práticas “grotescas”, passando pelos bailes de máscaras europeus, chegando ao carnaval de rua e o desfile das escolas de samba no Brasil, esta festa mostra-se multifacetada. No entanto, alguns aspectos são recorrentes e permeiam suas variadas práticas e manifestações: a liberdade expressiva, uma flexibilização das hierarquias sociais e seu caráter envolvente e coletivo. Tais aspectos configuram uma *forma utópica*, através das “atitudes carnavalescas especiais”.

Pensando no carnaval brasileiro, a liberdade expressiva diz respeito tanto à criatividade artística empregada na música, dança e artes plásticas (fantasias e

¹⁷³ *Carnival is not a spectacle to be seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there is no other life outside it. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its freedom. It has a universal spirit; it is a special condition of the entire world, of the world's revival and renewal, in which all take part. Such is the essence of carnival, vividly felt by all participants.*

alegorias), quanto aos comportamentos dos foliões, que através do riso se libertam de condutas socialmente normatizadas. Nesse sentido, a liberdade expressiva está vinculada à flexibilização de hierarquias e à espontaneidade do folião durante a ocupação do espaço público. O caráter coletivo e envolvente é determinante da forma carnavalesca, de fato o seu *modus operandi*.

Connerton comenta sobre a visão bakhtiniana:

[c]arnaval é assim visto como um acto em que "os indivíduos" se organizam "à sua maneira", com uma colectividade onde os membros individuais se tornam parte inseparável da massa humana, de tal forma que "as pessoas" se apercebem da sua unidade corporal-sensual-material. Pode então dizer-se que as *formas populares-festivas*, ao permitirem a aglutinação de um tal corpo colectivo, oferecem às pessoas uma representação simbólica não das categorias presentes, mas da utopia, a imagem de um estado futuro no qual se concretiza a "vitória da abundância material de todo o povo, a liberdade, a igualdade e a fraternidade". Os ritos do Carnaval representam e prefiguram os direitos do povo (CONNERTON, 1999, p.58, grifo meu).

Embora a origem do carnaval remeta à Europa e esteja vinculada ao calendário católico cristão, este caráter coletivo é evidente nas manifestações musicais africanas, como observa o musicólogo cubano Olavo Alén (2011, p26): “fazer música, segundo a concepção africana, é mais uma atitude coletiva que um comportamento individual, e esta característica também constitui um importante elemento diferenciador da cultura europeia”¹⁷⁴. Dessa forma, evidenciam-se processos de transculturação nas “formas populares festivas” do carnaval brasileiro, que mantém, ainda, diferentes sotaques regionais em cada parte do país. As influências indígenas, por exemplo, podem ser notadas nos blocos de caboclinhos do Pernambuco, ou mesmo nos antigos cucumbis do carnaval carioca no final do século dezenove. Ou seja, em diferentes contextos históricos e sócio-políticos, os festejos carnavalescos adquirem traços específicos que definem suas batucadas, músicas, danças, formatos dos agrupamentos e características estéticas, conservando, em geral, sua forma utópica.

Ferreira (op. cit., p.320) explica que "a concepção de um carnaval como uma festa específica, com formas e organização próprias como a festa de inversão por excelência, provém desse esforço, típico do século XX, de se 'inventar' uma tradição". Ehrenreich (2010, p.100) sugere que "em sua batalha contra a tensão extática dentro do cristianismo, a Igreja, sem dúvida inadvertidamente, *inventou o Carnaval*" (grifo meu). A autora toca na questão da sensorialidade presente nos festejos e celebrações coletivas - seu caráter

¹⁷⁴ *Hacer música, según la concepción africana, es más una actitud colectiva que un comportamiento individual, y este rasgo también constituye un elemento diferenciador de importancia con la cultura europea.* O autor analisa os processos de “ocidentalização” das culturas musicais caribenhas, apontando uma série de aspectos que distinguem os traços africanos e europeus na música afro-caribenha, especialmente na cubana.

extático - remontando à centralidade do corpo nestes tipos de fenômenos e à percepção da unidade “corporal-sensual-material” das pessoas “aglutinadas em um corpo coletivo” (como sugere CONNERTON op. cit.). Ou seja, o caráter utópico do carnaval pode ser observado na própria transformação dos corpos através de atitudes carnavalescas, que configuram novas *formas* de se relacionar socialmente e ocupar o espaço público. Nesse sentido, a batucada exerce um importante papel de mobilizar as pessoas, incitando o movimento, transformando simultaneamente os corpos e os espaços.

A utopia do carnaval, com sua forma e suas atitudes, potencializa a reverberação do ritmo na estrutura física e permite um acesso fluido às dimensões simbólicas do sagrado-lúdico-espetacular, implícitas na ação de batucar. Isto é, fazer batucada no contexto carnavalesco adensa os significados desta experiência, criando “momentos-ritual” (RODRIGUES op. cit.). Assim, entendendo o carnaval como um fenômeno capaz de flexibilizar a noção de tempo-espaço de maneira similar ao que ocorre no âmbito musical da batucada (discutido na sessão analítica musical). Isto é, as características do fazer musical da batucada, com sua malemolência e balanço, sonoridade envolvente e caráter integrador das diferenças, reverbera traços utópicos do carnaval. A mobilização corporal dos ritmistas, a integração à engrenagem rítmica do samba e a conjugação das batidas com suas variadas personalidades, reverberam uma *forma carnavalesca*, marcada por suspensões e apoios, tensões e resoluções, movimentos múltiplos e simultâneos - tanto da estrutura rítmica, quanto dos atores sociais, espaços e paisagens sonoras. Através do corpo, a utopia do carnaval pode ser percebida sensorialmente, assim como o movimento da estrutura rítmica da batucada reverbera na estrutura física e a transforma.

“A batucada mudou minha vida” (a força transformadora da batucada)

Após apresentar diferentes perspectivas relacionadas a uma visão utópica da batucada, discuto como esta experiência impacta na percepção de mundo dos indivíduos que nela tomam parte. Partindo da minha própria vivência e experiência pessoal, é possível afirmar que a batucada tem um grande poder transformador e que participar de diferentes baterias “mudou a minha vida”. Essa expressão reflete minha perspectiva utópica adotada no presente texto. No entanto, mais do que explicitar uma percepção pessoal, “a batucada mudou minha vida” é uma frase corrente nas conversas entre

ritmistas e esteve presente - direta ou indiretamente - em várias entrevistas realizadas durante o trabalho de campo.

Na sessão “Reverberações de Saberes”, relatos de ritmistas apontaram aspectos transformadores da batucada, impactantes nos processos de aprendizagem. Como discutido, aprender tocando-ensinando-interagindo, dentro de comunidades de prática, trata-se de uma experiência significativa capaz de “mudar a vida” em vários sentidos. O ritmista Daniel, da Alcalina, comenta: “a bateria é um espaço de muito aprendizado, musical e aprendizado pra vida, sabe... o que eu mais gostei aqui foi aprender coisas pra vida” (entrevista concedida ao autor).

A batucada possui uma estrutura musical estável, porém flexível, constituída por levadas que interagem, conjugam-se e conseqüentemente afetam-se mutuamente. Um padrão rítmico se transforma ao se relacionar com outro, formando novas configurações com aspectos inerentes de um e outro, que constituem algo novo. Analogamente, as pessoas que tomam parte em uma bateria e participam da experiência da batucada transformam suas formas de se relacionar socialmente, criam novos tipos de percepção de si mesmos e dos espaços em que circulam. Os próprios espaços, como vem sendo discutido, se transformam através da sonoridade intensa e incisiva dos instrumentos de percussão tocados coletivamente em uma batucada.

A batucada “marca” não apenas os espaços, definindo novas paisagens sonoras, mas a própria percepção e visão de mundo de quem toma parte na experiência de batucar. A ritmista alcalina Laura comenta que a batucada “é uma experiência que altera o modo normal de estar no mundo, em vários sentidos. (...) A batucada, como as experiências sagradas, permitem suspender esse modo temporariamente durante a experiência musical” (entrevista concedida ao autor). O ritmista Doni comenta: “tinha alguma coisa diferente nesse grupo [Bateria Alcalina], não imaginava que ia ser uma coisa que ia mudar tão radicalmente minha vida, minha visão de mundo... mudou bastante coisa” (entrevista concedida ao autor). Doni, que atua tanto na Bateria Alcalina, quanto na Bateria de Bamba, cita uma mudança “radical”, indicando uma transformação em sua visão de mundo através da experiência da batucada. Em seu depoimento ele explica como a bateria abriu sua percepção não só para aspectos musicais, mas para os próprios espaços em que a Alcalina toca em apresentações: “é uma forma de você conhecer e participar da vida cultural da cidade de uma maneira bem legal, (...) conhecer muita coisa que você não conhecia”.

A Bateria Alcalina participa regularmente de eventos culturais em Campinas, promovendo uma circulação de seus ritmistas por diferentes espaços da cidade. A

mudança de visão de mundo pode ser interpretada como uma transformação da própria relação com o espaço público. Nesse sentido, a ritmista Laura relata que a Bateria Alcalina a aproximou mais da "cultura afrobrasileira em geral", tanto pelos arranjos tocados pelo grupo, como pelas participações da bateria em eventos ligados às comunidades afro de Campinas, como a Lavagem das Escadarias da Catedral Metropolitana e o Balaio das Águas (importantes eventos da população afrodescendente de Campinas).

Na Bateria de Bamba, os relatos também indicam um caráter transformador da batucada:

mudou tudo [participar de baterias de escola de samba], mudou tudo na minha vida! Eu superei um tumor, eu superei uma doença, eu me tornei uma mulher mais realizada, mais feliz, eu me tornei um referencial dentro das baterias que eu já passei (...) Eu acredito que a mudança ela é plural, todo mundo que entra numa bateria ela passa a entender melhor o instrumento, passa a entender melhor o ritmo, a sonoridade, tudo que tem dentro de uma música, que passa dentro da arte, a gente passa a entender muito mais depois que você toca numa bateria. Entendeu? Então mudou tudo na minha vida. Eu criei o meu blog "Batucada Feminina"¹⁷⁵ que fala sobre o ingresso do gênero feminino nas baterias de escola de samba, (...) eu virei uma jornalista por causa de uma batucada. Eu virei uma escritora, eu virei uma feminista dentro do *empoderamento* de gênero. Então mudou totalmente a minha vida. Hoje eu sou uma mulher muito realizada por poder fazer parte da maior manifestação popular, chamada carnaval. E fazendo parte e compartilhando da bateria (Tânia Moreira, entrevista concedida ao autor).

A fala da ritmista revela uma série de elementos significativos. Em primeiro lugar, Tânia relata que a batucada a ajudou a superar uma doença grave, indicando um vínculo físico e emocional bastante profundo com esta experiência. Em segundo lugar, a ritmista descreve o aumento de sua compreensão e entendimento sobre música e arte, a partir de uma vivência prática. A batucada lhe permitiu, ainda, o desenvolvimento de posturas políticas ligadas à luta pela igualdade de gênero, impactando em suas próprias escolhas e caminhos profissionais. Observa-se, nesse sentido, um reflexo político objetivo da experiência da batucada, que pode colaborar para este "empoderamento". No caso de Tânia, tal processo fortaleceu sua percepção das questões de gênero através de um olhar crítico para o ambiente machista das baterias de escola de samba, o que também representa uma transformação na sua visão de mundo. A ritmista complementa: "a batucada me ensinou a ser uma pessoa muito mais tolerante, a superar muito mais qualquer coisa que acontece na minha vida".

A ritmista e musicista Verônica - citada anteriormente como um caso de ex-estudante da Unicamp que, formada em outra área, seguiu carreira musical profissional, - comenta: "eu não nasci no samba, mas hoje não vivo sem ele. (...) O samba passou a ser

¹⁷⁵ <https://batucadafemininablog.wordpress.com/author/batucadafeminina2016/>

uma prática constante e me levou a uma reflexão sobre a nossa vivência como mulheres no samba, nas rodas de samba”. Ela prossegue:

hoje a música é profissão - além de continuar sendo uma paixão - e muitos caminhos se abriram. É um espaço muito potente de se pensar as relações pra além do fazer artístico e me possibilitou desenvolver novas habilidades, conhecer lugares e fazer muitos amigos, que caminham juntos nessa luta! (depoimento ao autor).

De fato, a ampliação da percepção e compreensão musical e a transformação da visão de mundo fazem parte do mesmo processo: uma abertura para o entendimento das relações entre os elementos rítmico musicais pode levar a uma compreensão da própria relação com mundo. Muniz Sodré comenta que

[r]itmo é a organização do tempo do som, aliás uma *forma temporal* sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência (SODRÉ, 1979, p. 19).

O emblemático texto de Sodré sugere que o samba faz parte de uma cultura que mostra-se através de formas de inteligibilidade do mundo, de comportamentos e significados intrinsecamente vinculados à própria prática musical e a maneiras de “sentir”.

A ritmista Laura comenta que a experiência da batucada “faz o mundo em geral ficar bem mais musical e percussivo (...), qualquer barulho se transforma em ritmo mentalmente: digitar no computador, o barulho do ventilador ou de talheres de prato”. Alguns ritmistas comentam o “vício” de batucar, a necessidade do corpo de tocar, de “fazer ritmo”. “Tem umas músicas [tocadas pela Bateria Alcalina] que começa a tocar já dá aquela tremedeira, já arrepia... tem uns ‘baguiu’ (sic) que você não consegue segurar e acho que é isso que me fez viciar” (Otávio, entrevista concedida ao autor). Nesse sentido, analisando minha própria percepção posso relatar que sinto falta fisicamente da batucada se fico um tempo prolongado sem me envolver com o fazer musical em uma bateria. A sensação corporal de participar da batucada traz um grande regozijo, uma espécie de plenitude advinda do envolvimento com a prática coletiva, um prazer por compartilhar a experiência de tocar junto, de ser levado pela engrenagem rítmica do samba, de viver um momento ritual. Certa “abstinência da batucada” leva ao que a ritmista Laura comenta: perceber o ritmo nas situações cotidianas, no barulho de um motor, no pedalar da bicicleta e no próprio corpo - na respiração, no caminhar etc.

Claudemir Romano descreve como sente a batucada em seu corpo:

é algo inexplicável, parece que algo toma conta do meu corpo, meu sangue começa a borbulhar, é brincadeira! Adrenalina a milhão, é paixão, é paixão, o sangue fervendo, cara, é demais, é demais! É emoção, "ajunta" tudo, é emocionante, é emocionante, eu não sei, não tem explicação, mas é muito gostoso o que eu sinto, é muito gostoso (depoimento ao autor).

O emocionado relato do ex-mestre da Bateria de Bamba evidencia aspectos eminentemente físicos da experiência de batucar. Raymond Williams explica que

(...) ritmo é um caminho para transmitir uma descrição da experiência, de maneira que a experiência é recriada na pessoa que a recebe não meramente como uma "abstração", ou uma "emoção", mas como um efeito físico no organismo - no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro. (...) A dança do corpo, o movimento da voz, o som dos instrumentos são, como cores, formas e padrões, meios de transmissão da nossa experiência, tão poderosos que a experiência pode ser literalmente vivida pelos outros (WILLIAMS, 1961, p.40, tradução minha)¹⁷⁶.

Assim, a percepção do poder transformador da batucada se deve a ações coletivas, a "tocar junto", compartilhando sensações físicas do ritmo musical, que é percebido como contagiante, viciante, arrepiante etc. Le Breton (2010, p.30) explica as diferenças na percepção do corpo em "sociedades tradicionais com viés comunitário" e em "sociedades individualistas". Enquanto nas primeiras o "corpo é o elemento de ligação da energia coletiva", através do qual cada homem é incluído no seio de grupo, nas segundas é "o elemento que interrompe e marca os limites das pessoas, onde começa e termina a presença do indivíduo". Nesse sentido, a batucada apresenta um aspecto inerentemente inclusivo, isto é, atua no sentido de integrar os corpos em uma manifestação coletiva que ocupa os espaços públicos e altera a própria percepção individual. Ou seja, a experiência da batucada cria um senso comunitário e as pessoas podem perceber a si mesmas como parte de um grupo, integradas fisicamente a uma prática musical significativa.

Blacking comenta (com certo viés utópico):

(...) música pode criar um mundo virtual no qual as coisas não ficam mais sujeitas ao tempo e espaço, isso pode deixar as pessoas mais conscientes de sentimentos por elas experimentados, ou parcialmente experimentados, e assim restaurar as condições de companheirismo, consciência corporal, educabilidade e plasticidade, que são

¹⁷⁶ (...) *rhythm is a way of transmitting a description of experience, in such a way that the experience is re-created in the person receiving it, not merely as an 'abstraction' or an 'emotion' but as a physical effect on the organism - on the blood, on the breathing, on the physical patterns of the brain. (...) The dance of the body, the movement of the voice, the sound of instruments are, like colours, forms and patterns, means of transmitting our experience in so powerful way that experience can be literally lived by others.*

fundamentais à sobrevivência da espécie (BLACKING, 1977, p.6, tradução minha).¹⁷⁷

Dessa forma, batucar torna-se algo transformador, capaz de “mudar a vida”; uma força subversiva da lógica individualista que permeia os comportamentos na sociedade capitalista moderna. A batucada pode ser vista como como uma interferência nessa lógica - um ruído advindo de uma prática utópica.

Em suma, a utopia da batucada passa pela mudança da relação com o ruído, pela compreensão das interferências de ordem acústica e comunicacional, de seu poder político capaz de transformar os espaços e a vida das pessoas. A utopia da batucada leva à busca por um "ritmo perfeito", à harmonia e consonância entre as diferenças humanas, à consciência de que as adversidades podem ser superadas. A perfeição é um ideal inatingível e a consonância é relativa - no ritmo e nas relações humanas. Batucar representa um esforço para alcançar o inalcançável, organizar o caos, encontrar sentido no inexplicável e perceber a beleza do fazer coletivo.

¹⁷⁷ (...) music can create a world of virtual time in which things are no longer subject to time and space, it can make people more aware of feelings they have experienced, or partly experienced, and so restore the conditions of fellow-feeling, body awareness, educability and plasticity that are basic to the survival of the species.

4.2 Considerações finais

"Experiência" deve ser entendida em um sentido fértil e amplo incluindo as dimensões da percepção básica, programação motora, emocional, histórica, social e linguística. (...) Experiência envolve tudo que nos faz humano - nosso ser corporal, social, linguístico e intelectual, combinados em interações complexas que compõe nossa compreensão do nosso mundo (JOHNSON, 1987, p.xvi, grifo original, tradução minha)¹⁷⁸.

Esta tese abordou uma série de questões relacionadas à prática da batucada, partindo de minhas experiências na Bateria de Bamba da Nenê de Vila Matilde e na Bateria Alcalina, do Bloco União Altaneira. Na primeira parte, discuti o próprio conceito de batucada, mostrando os sentidos que o termo pode apresentar em diferentes contextos. Propus uma abordagem atenta à centralidade do corpo como articulador e mediador deste tipo de manifestação, observando dinamicamente alguns dos elementos culturais e históricos, os *movimentos* inerentes do fenômeno da batucada. Enquanto prática coletiva de percussão, ela está no cerne de diferentes manifestações musicais afrobrasileiras, transitando por dimensões simbólicas integradas do sagrado-lúdico-espetacular. Sob um olhar fenomenológico, tocar em uma bateria leva à experiência de ser/estar na batucada. Mantendo o foco na batucada de samba, expliquei as características básicas das baterias de escola de samba, indicando alguns de seus principais aspectos organológicos. A partir disso, descrevi os grupos estudados, abordando suas práticas cotidianas inseridas no ciclo anual do carnaval.

Na segunda parte do trabalho, lancei um olhar para os movimentos da estrutura rítmica do samba e da batucada, realizando uma série de análises musicais. Adotei uma perspectiva analítica de caráter relacional, isto é, atenta à "atração" entre as batidas, ao estabelecimento de relações complementares e às conjugações dos padrões rítmicos elementares do samba. Assim, procurei demonstrar aspectos intrínsecos da estrutura rítmica da batucada, condizente com a natureza coletiva e interativa desta manifestação. Essa visão possibilitou uma discussão sobre a relação entre as características musicais e as próprias ações envolvidas no "batucar", quando cada interpretação musical está

¹⁷⁸ "Experience", then, is to be understood in a very rich, broad sense as including basic perceptual, motor-program, emotional, historical, social, and linguistic dimensions. (...) [E]xperience involves everything that makes us human - our bodily, social, linguistic, and intellectual being combined in complex interactions that make up our understanding of our world.

inserida em uma rede de interações dinâmicas, quando um ritmista toca sua batida em relação a de seus colegas, tendo diversas referências, movendo o corpo fluidamente.

O samba revelou sua estrutura elementar através dos comportamentos musicais de marcação, base e condução, que se articulam e tornam o ritmo malemolente. As conjugações das batidas constituem uma engrenagem na batucada, com uma sonoridade envolvente capaz de integrar diferentes personalidades das levadas. Em uma dimensão micro-temporal, alguns aspectos da malemolência do samba ficaram evidentes e discuti como essa flexibilidade advém da própria movimentação corporal durante a prática, das reverberações do ritmo na estrutura física. Considerando os recortes analíticos que realizei, propus uma reflexão sobre o conceito de balanço (ou suingue) musical na batucada, observando diversos aspectos concatenados desta prática. Como apontado, o balanço não pode ser medido matematicamente e definido com precisão, tratando-se de uma característica expressiva relativa e subjetiva.

Na terceira parte do trabalho descrevi como a batucada configura espaços de aprendizagem, com formas e estratégias características que possibilitam o desenvolvimento de habilidades musicais e extra-musicais. O aprendizado dentro uma bateria vai além do simples domínio técnico instrumental, mostrando-se como um conjunto de saberes que se articulam dinamicamente, reverberando nos espaços de aprendizagem da batucada. Foi possível discutir aspectos presentes no desenvolvimento de um ritmista através da integração entre o *aprender fazendo/tocando*, *aprender ensinando* e *aprender interagindo*, dentro de comunidades de prática. Além disso, expliquei como as concepções musicais, organização e regência de uma bateria fazem parte do conjunto de saberes da batucada, e são articuladas pela figura do mestre. Este, atua como mediador da prática coletiva, definindo aspectos da identidade das baterias de acordo com o contexto de cada grupo.

Por fim, na última parte trouxe uma reflexão sobre o caráter utópico da batucada, discutindo aspectos ruidosos deste tipo de manifestação, seus impactos nos espaços de atuação das baterias e na vida das pessoas. A utopia da batucada mostrou-se de várias formas, revelando o poder transformador desta prática em diferentes situações.

Ao tentar responder a grande questão “o que é batucada?“, uma série de aspectos emergiram durante a presente pesquisa. A batucada pode ser melhor compreendida enquanto uma experiência constituída de várias ações, isto é, como um fazer musical múltiplo. Small sugere que “música não é em absoluto uma coisa, mas sim uma atividade, algo que as pessoas fazem. A aparente coisa ‘música’ é uma invenção, uma abstração da ação cuja realidade desaparece assim que a examinamos de perto” (1998, p.02, tradução

minha¹⁷⁹). Ou seja, assim como Small propõe o estudo do “musicar” (*musicking*), realizei um estudo do “batucar”, mostrando os movimentos - em vários sentidos - deste tipo de prática.

Segundo Bondía (2002, p.21) “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. Nesse sentido, trouxe uma perspectiva bastante pessoal e plural, apoiada em minhas próprias experiências, carregadas de afeto. Bruno Latour (2004) sugere o conceito de “multiverso” como síntese de uma abordagem multidisciplinar, questionando uma provável visão unívoca de determinado assunto que eliminaria aspectos relevantes na compreensão de um fenômeno percebido pelo corpo. Concordo com o autor e defendo nesta tese que aprender e vivenciar a batucada, isto é, batucar, é perceber o afeto que move o corpo, é sentir o engajamento físico e emocional com a prática coletiva, compreendendo o quanto esta experiência transforma. Uma compreensão da batucada passa por diversos aspectos, passíveis de variadas leituras. Apresentei as minhas, buscando articular uma percepção múltipla do fenômeno de “batucar”.

A batucada é, enfim, uma sensação, um sentimento compartilhado de alegria, perceptível no olhar, no som, no gesto. Batucar é sentir a pulsação da vida, do mundo ao redor; é mover-se harmoniosamente em meio ao caos, mantendo o andamento, buscando a consonância no ruído. Batucar é vibrar em sintonia com as pessoas, encontrar o equilíbrio em meio à suspensão e apoio, tensão e relaxamento em cada situação do dia-a-dia. A batucada é o próprio prazer de fazer algo junto, de sentir a força do conjunto, a fluidez do movimento de transformação pela união.

Sou ritmista / batuqueiro altaneiro / faço samba o ano inteiro / não me canso de tocar / o tambor é a razão do meu viver / se tem batuque vou até o amanhecer // Escuto o apito / já fico ligado / visto a minha peça / o samba já vai subir / baquetas em punho / talabarte ajustado / corpo preparado / o ritmo vem aí // A pele do repique anuncia / convoca com clamor a bateria / a minha pele toda se arrepiá / quando o batuque começa a vibrar / a força do conjunto em harmonia / cadência reverbera e contagia / o axé de cada um em sintonia / faz a nossa vida pulsar (letra do samba “Sou Ritmista”, de minha autoria).

¹⁷⁹ *Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing 'music' is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely.*

5. Referências

ALABARCES, Pablo. Post-popular Cultures in Post-populist Times: The Return of Pop Culture in Latin American Social Sciences. In: **Politics, Culture and Economy in Popular Practices in the Americas**. CASTILLO, E. G.; PANTALEÓN, J.; GRAMMONT, N. C. (orgs.). Berlin: Peterlang, 2016, pp. 13-22.

ALÉN, Olavo Rodrigues. **Occidentalización de las Culturas Musicales Africanas en Caribe**. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2011.

AGAWU, Kofi. **Representing african music - postcolonial notes, quiries, positions**. New York/London: Routledge, 2003.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Brasília; Belo Horizonte: Ministério da Cultura: Itatiaia, 1989.

ARAÚJO, Samuel. **Acoustic labour in the timing of everyday life: a social history of samba in Rio de Janeiro (1917-1980)**. Tese (doutorado em etnomusicologia) - Universidade de Illinois, Urbana-Champaign, 1992.

_____. Samba, coexistência e academia: questões para uma pesquisa em andamento. In.: **ANAIS do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.puc.cl/historia/iaspmal.html>. Acesso em: 12/12/2017.

AROM, Simha. **African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

ARROYO, Margarete. **Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical**. Revista da ABEM, Porto Alegre, n.5, p. 13-20, set 2000.

ATTALI, Jaques. **Noise, the political economy of music**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BAKHTIN, Michael M. **Rabelais and his World**. Massachusetts: M.I.T. Press, 1965.

BARROS, Vinicius de Camargo. **O uso do tamborim por mestre Maçal: legado e estudo interpretativo**. 2015. Dissertação (mestrado em música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2015.

BATISTA, Siqueira. **Origem do termo “samba”**. São Paulo: IBDC, 1978.

BENJAMIN, Water. O Narrador. in: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.197-221.

BLACKING, John. **The anthropology of the body**. London: Academic Press, 1977.

_____. **¿Hay música en el hombre?** Madrid: Alianza Editorial, 2006.

BOLÃO, Oscar. **O Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *In.: Revista Brasileira de Educação*, nº 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr 2002.

BORDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2001.

BROWNING, Barbara. **Samba: Resistance in Motion**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CANDEIA & ISNARD. **Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lúador/SEEC, 1978.

CARRASCOSA, Elizabeth Martinez. **O Projeto Guri e a percepção harmônica em crianças de 6 a 9 anos: um estudo sobre a aquisição do conhecimento da tonalidade e da harmonia no contexto do ensino coletivo de instrumentos em São Paulo**. Tese (doutorado em música), Instituto de Artes Universidade Estadual de Campinas, 2014.

CARVALHO, José Jorge de. **La Etnomusicología en Tiempos de Canibalismo Musical. Una Reflexión a partir de las Tradiciones Musicales Afroamericanas**. Série Antropologia, Brasília: Universidade de Brasília, nº 335, 2003.

_____. Espetacularização e canibalização das culturas populares. *In: Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, II, Brasília: Ministério da Cultura, 2007, pp. 78-101.

CARVALHO, José Alexandre L. L. **O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça**. 2011. Tese (doutorado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes Unicamp, Campinas, 2011.

CASTRO, Rafael y. **Função, importância e linguagem do instrumento repinique e seu executante nas baterias das escolas de samba de São Paulo**. 2016. Dissertação (mestrado em Música), Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2016.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ, 1994.

CHASTEEN, J. C. The prehistory of Samba: Carnival Dancing in Rio de Janeiro, 1840-1917. *in: Journal of Latin American Studies*, 28 (1), 1996, pp. 29-47.

CHERNOFF, J. **African rhythm and African sensibility: aesthetics and social**. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

CIAVATTA L. **O passo: música e educação**. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2009.

CLARKE, Eric; DAVIDSON, Jane. The body in Performance. In THOMAS, Wyndham (ed.). **Composition - Performance - Reception: Studies in the Creative Process in Music**. Aldershot: Ashgate, 1988, p. 74-92

CLARKE, Eric. Empirical Methods in the Study of Performance. In CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (eds). **Empirical musicology: aims, methods, prospects**. Oxford & New York: Oxford University Press, 2004, pp.77-102.

CLAYTON, M., SAGER, R., WILL, U. In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. In.: **ESEM CounterPoint**, Vol.1, 2004. Disponível em: <<http://www.open.ac.uk/Arts/experience/InTimeWithTheMusic.pdf>>. Acesso em: 23/04/2017.

COLARES, Ari. **Percussão: Básico I - Livro didático do Projeto Guri**. São Paulo: Associação Amigos do Projeto Guri, 2011.

CONTI, Lígia Nassif. **A Memória do Samba na Capital do Trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo**. Tese de doutorado em História Social, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

COSTA, Odilon & GONÇALVES, Guilherme. **O batuque carioca: as escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Groove, 2000.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta, 1999.

COOK, Nicholas, CLARKE, Eric. What is Empirical Musicology? In CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (eds). **Empirical musicology: aims, methods, prospects**. Oxford & New York: Oxford University Press, 2004, pp. 03-14.

CSERMAK, Caio. Culturas Populares e Políticas Culturais no Brasil: a Nação e suas Margens. In: **Sociais e Humanas**, Santa Maria, v. 27, n. 01, jan/abr 2014, pp. 37 - 57.

CSORDAS, Thomas J. Somatic modes of attention. In.: **Cultural Anthropology**, vol. 8, nº 2, p. 135-156, mai./1993.

CUÍCA, Osvaldinho da & DOMINGUES, André. **Batuqueiros da Paulicéia**. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANIELSEN, Anne. **Presence and pleasure – the funk grooves of James Brown and Parliament**. Middletown: Wesleyan University Press, 2006.

_____. Introduction: Rhythm in the Age of Digital Reproduction. In.: DANIELSEN, A. (ed.) **Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction**. Farnham, Surrey: Ashgate, 2010.

DANTAS, Andréa Stewart. O tamborim e seus devires na linguagem do samba de enredo. In.: **Revista ABEM**, n. 6, , p. 17-33, set. 2001.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo - comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EHRENREICH, Barbara. **Dançando nas ruas - uma história do êxtase coletivo**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony; BOCHNER, Arthur. Autoethnography: an overview. *In.*: **Forum: Qualitative Social Research** Vol. 12, nº 1, Art. 10, 2011. Disponível em: <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>>. Acesso em: 30/09/17.

FARIAS, Julio Cesar. **Bateria: o coração da escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2010.

FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais - o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FERREIRA, Luis. **Los tambores del candombe**. Montevideo: Colihue-Sepe, 1997.

_____. Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana: un estudio a partir del candombe en Uruguay. *In.*: AHARONIÁN, C. **La Música entre África y America**. Montevideo: CDM, 2013. p. 231-261.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 28. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GABRIELSSON, A. Perception and Performance of Musical Rhythm. *In.*: CLYNES, M. (ed.) **Music, Mind, and Brain: the Neuropsychology of Music**. Boston: Springer, 1982.

GARCIA, Tânia. A folclorização do samba carioca: memória, história e identidade. in: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 19, n. 34, p. 57-70, jan.-jun. 2017.

_____. Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. *In* **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017b.

GEERTZ, Clifford. **The interpretation of cultures: selected essays**. New York: Basic Books, 1973.

GERISCHER, Christiane. O suingue baiano: rhythmic feeling and microrhythmic phenomena in Brazilian percussion. *In.*: **Ethnomusicology**, vol. 50, nº 1, p. 99-119, Winter 2006.

GIANESELLA, E. F. O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro. *In.*: **Revista Música Hodie**, Goiânia, vol.12, nº2, p. 188-200, 2012.

GODINHO, José Carlos. O corpo na aprendizagem musical e na representação mental da música. *In.*: ILLARI, Beatriz Senoi (org.) **Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música - da percepção à produção**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

GOLDWASSER, Maria Júlia. **O palácio do samba. Estudo Antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. Salvador: EDUFBA, 2015.

GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

HARGREAVES, David; NORTH, Adrian. **The social Applied Psychology of Music**. New York, Oxford Press: 2008.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. In.: Resumos do 5º Seminário de Pesquisa em Andamentos PPGAC/USP. São Paulo> PPGAC-ECA/USP, 2015, p. 41-53.

HAUGEN, Mari Romarheim. **Music–Dance: Investigating Rhythm Structures in Brazilian Samba and Norwegian Telespringar Performance**. Ph.D. Thesis. Department of Musicology. University of Oslo. 2016.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2004

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: samba de partido alto, samba de terreiro e samba enredo**. Rio de Janeiro, 2006.

IYER, V. Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African American Music. *In.: Music Perception*, vol. 19, nº 3, p. 387–414, 2002.

JOHNSON, Mark. **The body in mind - the bodily basis of meaning, imagination, and reason**. Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 1987.

JURTH, Friederike. Entre a febre da paixão pelo samba e o desafio que surge da espetacularização: a tarefa dos compositores nas escolas de samba no Rio de Janeiro hoje em dia. In **X Semana de história política: minorias étnicas, de gênero e religiosas - VI Seminário nacional de História - Política, Cultura e Sociedade**. Rio de Janeiro, 2015, pp. 1046-1065.

KEIL, Charles. Participatory Discrepancies and the power of music. In **Cultural Anthropology** Vol. 2, No. 3, 1987, pp. 275-283

_____. The theory of participatory discrepancies: a progress report. **Ethnomusicology**, vol. 39, nº 1, 1995, pp. 1–19.

KLETTE BØHLER, Kjetil. Groove Aesthetics in Afro-Cuban Jazz: Towards an Empirical Aesthetic. *In: Studia Musicologica Norvegica*, Vol. 39, p.63–92, jan. 2013. Disponível em: https://www.idunn.no/smn/2013/01/groove_aesthetics_in_afro-cuban_jazz_towards_an_empirical_ . Acesso em: 22/04/17.

_____. Theorizing musical politics through case studies: Feminist grooves against the Temer Government in today's Brazil. *In: International Journal of Gender, Science and Technology*, Vol.9, nº 2, 2017, pp.118-140.

KOETTING, James. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. *In.: Selected Reports*, ano 1, nº 3, p. 115-146, 1970.

KOLINSKI, M. A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns. *In.: Ethnomusicology*, vol. 17, nº 3, p. 494–506, 1973.

KUBIK, Gerhard. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil - A study of African cultural extensions overseas**. Lisboa: J.I.U, 1979.

_____. Inhérente patterns - Musique de l'ancien royaume de Buganda: étude de psychologie cognitive. in **L'homme, musique et anthropologie**, 171-172 / 2004, pp 249 - 266.

LATOUR, Bruno. How to talk about the body The Normative Dimensions of Science Studies. *In.: Body & Society*. London, Thousand Oaks and New Delhi, vol. 10, nº 2, p. 205–229, 2004.

LAVE, Jean. La práctica del aprendizaje. *In.: CHAIKLIN, S. e LAVE, J. (orgs.) Estudiar las prácticas: perspectivas sobre actividad y contexto*. Buenos Aires: Amorrurtu Editores, 2001.

LAVE, J.; Wenger, E. **Situated learning: legitimate peripheral participation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. **Sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2010.

LEÓN, Argeliers. **Del canto y el tiempo**. La Havana: Editorial Pueblo y Educación, 1974.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1977.

LIGIERO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. Simbologia e significação no samba: uma leitura crítica da literatura. In: **Per Musi** - UFMG, v. 12, 2005, pp. 5-24.

LONDON, Justin. Hierarchical Representation of Complex Meters. In **6th International Conference on Music, Perception and Cognition**, Keele University, UK, agosto 5-10, 2000. Disponível em: <http://www.escom.org/proceedings/ICMPC2000/Sun/London.htm>, acessado em 26/05/17.

LOPES, Nei. **Sambeabá – o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.

_____. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Los cuerpos de la música: Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición. *In.*: **TRANS. Revista Transcultural de música**, vol. 9, nº 8, 2005.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: ESMUC, 2014

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário, o congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LUTZU, Marco. Representing Performance in Ethnomusicological Studies. *In*: BRATUS, Alessandro & LUTZU, Marco (eds.). Dossier: Analysis beyond Notation in 20th and 21st Century Music. **El oído pensante** nº4 (1). Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>> Acesso: 12/05/16.

MENESES, Juan Diego Diaz. **Orkestra Rumpilezz: musical constructions of afro-bahian identities**. Tese de Doutorado (PhD) em etnomusicologia - Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies, University of British Columbia, 2014.

MERLEAU-PONTY, Merleau. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. **A Batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana**. Dissertação (mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

_____. O samba e o carnaval paulistano. *In* **Histórica**, nº 40, fev 2010.

_____. O fazer musical por meio da prática coletiva: processos de ensino e aprendizagem musical no Projeto Guri e na bateria da escola de samba Nenê de Vila Matilde. *In.*: SOUZA, Eduardo Conegundes de (org.). **De experiências e aprendizagens: educação não formal, música e cultura popular**. São Carlos : EdUFSCar, 2013, pp. 69-84.

_____. A batucada como experiência significativa: a Bateria Alcalina. **ANAIS. 22º Congresso Nacional da ABEM**, Natal - RN, 2015. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/view/1169>>. Acesso: 19/04/16

MORAES, Wilson Rodrigues de. **As Escolas de Samba de São Paulo**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Global, 1978.

MUNIZ JR., J. **Do batuque à escola de samba**. São Paulo: Símbolo, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVEDA, Luiz. **Gesture in Samba: a cross-modal analysis of dance and music from the Afro-Brazilian culture**. Doctoral thesis in Art Sciences. Faculty of Arts and Philosophy. Dep. Of Musicology. Ghent, 2011.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. **Music education: sharing musics of the world**. Seoul: ISME, 1992.

NETO, Jovino Santos. Ginga: a Brazilian way to groove. In.: **Flute Journal**, 2016. Disponível em: <<http://flutejournal.com/ginga-a-brazilian-way-to-groove-by-jovino-santos-neto/>>. Acesso: 08/09/17

NKETIA, J. H. K. **The music of Africa**. London: Victor Gollanz, 1974.

NOBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. In.: **Estudos de Psicologia**, vol. 13, nº 2, 2008, pp. 141-148.

PINTO, Tiago de Oliveira. Ritmos cruzados. In.: **Revista África**, USP, São Paulo, vol. 22-23, p. 87-109, 2000.

_____. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. In.: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, vol. 44, nº1, 2001.

_____. Um foco transcultural na música: migrações de estruturas sonoras através do Atlântico (Noises, Timbres, Scales and Rhythms as Transcultural Issue: is there a Tropical Sound?). In: REIS, E. (org.) **Museus e Transculturalidade: novas práticas contemporâneas**. Niterói: COFECUB, 2014. p. 174-186.

_____. Musicologia e Transculturação. In: GUIMARÃES, Dinah (org.) **Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana: novas práticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: EAU- PPGAU/ UFF. 2015. p. 120-140.

ORTIZ, Fernando. **Africanía de la música folklórica de Cuba**. La Habana: Editora Universitaria, 1965.

PAIVA, Rodrigo G. **Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos**. Dissertação (mestrado em música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2004.

_____. **Grupo de percussão e aprendizagem musical: um estudo multicaso no contexto de dois grupos brasileiros**. Tese (doutorado em música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2015.

PEREIRA, Matheus Serva. **"Grandiosos batuques": identidades e experiências dos trabalhadores africanos de Lourenço Marques (1890-1930)**. Tese de doutorado em história, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PFLEIDERER, Martin. **Rhythmus: psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik**. Bielefeld: Verlag, 2006.

POLAK, Reiner. Rhythmic feel as meter: Non-isochronous beat subdivision on Djembe Music from Mali. *In.*: **Music Theory Online**, vol. 16, nº 4, 2010.

POLAK, Rainer & LONDON, Justin. Timming and Meter in Mande Drumming from Mali. *In.*: **Music Theory Online**, vol. 20, n. 1, march 2014.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba (ou, porque não se aprende samba no colégio). *In.*: **Em Pauta**, Porto Alegre, vol. 14/15, p. 05-18, 1999.

_____. **Saberes musicais em uma bateria escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *In.*: **Revista OPUS - ANPPOM**, vol. 16, nº 2, dez. 2010.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, pesquisador, interprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

_____. **O método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. 2003. Tese (doutorado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2003.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SANTOS. André A. de O. **Vai graxa ou samba, senhor? A música dos engraxates paulistanos**. Dissertação (mestrado em História Social), Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2015.

SANTOS, Alberto. L. Torcer, sambar e batucar no futebol de várzea paulistano: O patrimônio imaterial à luz de experiências etnográficas. *In.*: **ANAIS Congresso Internacional de Patrimonio Intangible – Avances y desafío**. Buenos Aires. p. 1 – 17, 2017.

SANTOS, Marcos. O carnaval enquanto fábula: a percussão na periferia da folia. *in* **I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo**. Santo Amaro, BA, 2017(a). Disponível em enicecultufrb.org/ocs/index.php/enicecult/lenicecult/paper/download/437/94 [acesso em 15/12/2017]

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo - uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: UNESP, 2001.

STANYEK, J. OLIVEIRA, F. Nuances of Continual Variation in the Brazilian *Pagode* Song “Sorriso Aberto”. *in*: TENZER, M. & ROEDER, J. (eds.), **Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music**. New York: Oxford University Press, 2011, pp. 98-146.

SILVA, Áurea Demaria. **No balanço da “Mais Querida: música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC)**. Dissertação, Mestrado em Música, Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista, 2006.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. **Carnaval em branco e negro, carnaval popular paulistano: 1914-1988**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SMALL, Christopher. **Musicking - the meanings of performing and listening**. Hanover & London: Wesleyan University Press, 1998.

SOARES, Reinaldo da Silva. **O cotidiano de uma escola de samba paulistana: o caso do Vai- Vai**. (dissertação de mestrado) FLCH/USP, 1999.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SOERENSEN, Claudiana. A Carnavalização e o riso segundo Michael Bakhtin. *In.: Travessias*, vol.11, nº1, p. 318-331.

SOUZA, Eduardo Conegundes. **Roda de Samba: Espaço da memória, Educação não-formal e Sociabilidade**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação, UNICAMP, 2007.

STASI, C. World music e percussão: primitivismo nos brasis de sempre. *In.: Arte UNESP*, vol. 16, 2004, p. 172 - 184.

STOVER, Chris. **A Theory of Flexible Rhythmic Spaces for Diasporic African Music**. PhD Thesis in musicology. University of Washington, 2009.

_____. **Contextual Theory or Theorizing between the Discursive and the Material** (inédito).

TAVARES, Maria da Consolação G. C. F., **Imagem Corporal - conceito e desenvolvimento**. Barueri SP: Manole, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil - cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Art Editora, 1988.

TOMASELLO, M., CARPENTER, M., CALL, J., BEHNE, T., MOLL, H. Understanding and sharing intentions. The origins of cultural cognitions. *In.: Behavioral and Brain Sciences*, nº 28, p. 675-691, 2005.

TOMASELLO, Michael. **Origens Culturais da Aquisição do Conhecimento Humano**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOUSSAINT, Godfried T. **The geometry of musical rhythm: what makes a "good" rhythm good?** Boca Raton: CRC Press, 2013.

TRAMONTE, Cristiane. **O samba conquista passagem**. Petrópolis: Vozes, 2001.

TROTТА, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 90**. Tese (doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação Social, Rio de Janeiro, 2006.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.
VIDILLI, E. M. **Pandeiro Brasileiro: Transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano**. Dissertação (mestrado em música) - Centro de Artes - UDESC, Florianópolis, 2017.

VIGOTSKI, L. S.; COLE, Michael. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

VINCI DE MORAES, José Geraldo. **Sonoridades paulistanas: final do século XIX ao início do século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

VIZEU, Carla. **O samba-enredo carioca e suas transformações nas décadas de 70 e 80. Uma análise musical**. Dissertação (mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

WALSER, R. The body in the music: Epistemology and musical semiotics. *In.: College Music Symposium*, vol. 31, p. 117–126, 1991.

WENGER, Etienne. **Comunidades de prática: aprendizagem, significado e identidade**. Barcelona: Paidós, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Middlesex: Penguin, 1961.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido, uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WULF, C. **Homo Pictor: imaginação, ritual e aprendizagem mimético no mundo globalizado**. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. Aprendizagem cultural e mimese: jogos, rituais e gestos. *In.: Revista Brasileira de Educação*, vol. 21, nº 66, p. 553-568, 2016.

ZAN, José Roberto. **Do Fundo de Quintal à Vanguarda: Contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira**. Tese (doutorado em sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP, Campinas, 1996.

ZEH, Marianne. O criador na tradição oral: a linguagem do tamborim na escola de samba. *In.: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música - ANPPOM*, Brasília, 2006, p.169-173.

Sites e links:

- www.bateriaacalina.com.br

- Clipe: Não tem Arrego, com Bateria Alcalina
<https://www.youtube.com/watch?v=lkezBo7gGuU>
- Clipe: Sambou África, com Êkó Afrobeat
<https://www.youtube.com/watch?v=3phQi7HUOr4>
- Regulamento e Manual da Ligas das Escolas de Samba de São Paulo
<https://www.ligasp.com.br/releases/regulamento.pdf>
- Reportagem: "Caixa e tarol: identidade sonora"
<http://odia.ig.com.br/portal/o-dia-na-folia/especial-caixa-e-tarol-identidade-sonora-1.572882>>. Acesso em 16/05/17.
- Sonic Visualiser. <www.sonicvisualiser.org>. Acesso em: 12/12/2016
- Reportagem: "Agogô em tons de aço e tradição"
<http://odia.ig.com.br/portal/o-dia-na-folia/especial-agogô-em-tons-de-aço-e-tradição-1.568194>. Acesso em 15/05/2017.
- Reportagem: "LIGA anuncia mudança de todos os jurados"
<http://sasp.com.br/liga-anuncia-mudanca-de-todos-os-jurados-para-2017/>
- Blog Batucada Feminina
<https://batucadafemininablog.wordpress.com/author/batucadafeminina2016/>
- Livro didático de Percussão do Projeto Guri (autoria de Ari Colares, ver bibliografia)
<http://www.projetoguri.org.br/livros-didaticos/>
- Animação das gravações de *Motion Capture* realizadas durante esta pesquisa
<https://www.youtube.com/watch?v=SelipGTAiok>

Documentário:

A Batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QZuh80qYVpk>

Projetos:

Batucada Altaneira. Projeto de Pesquisa Comunitária apresentado ao FAEPEX - Fundo de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão, Unicamp, Campinas, 2008.

The Musical Gestures Project

Aksnes, H. Godøy, R. I., Kvifte, T., Ruud, E. The Musical Gestures Project 2004-2007

TIME Project

Danielsen, A. et al., 2016. Disponível em

<https://www.hf.uio.no/imv/english/research/projects/time/index.html>